الموسيقى التقليدية في سوريا

حسّان عبّاس





بطاقة بريدية تُظهر موسيقيي «الحجرة التقليدية» من حلب عند بداية القرن العشرين. ونرى زجاجات الشمبانيا الت
وطبلان صغيران [ناكارا]، وفلوت الدراويش [ناي] وآلة



ي تُقدّم لمتعة الموسيقيين. وتتكون موسيقى الحجرة من أصوات مصحوبة بقانون، وجيتار، والكمان العربي،
ه الدف. © المجال العام، https://bit.ly/2y7Vo5p

الموسيقى التقليدية في سوريا

صدر في عام 2018 عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة،
7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France
والمكتب الميداني لليونسكو في بيروت

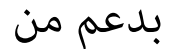
الترقيم الدولي الموحد للكتب:
ISBN 978-92-3-600073-2



المؤلف: حسان عبّاس
التدقيق اللغوي: هلا كمبريس
التصميم الطباعي: ريتشارد قهوجي
طباعة: Promotion Group
طُبع في: بيروت، لبنان

رسم الغلاف: رسم لآلة العود









الموسيقى التقليدية في سوريا

حسّان عبّاس

جدول المحتويات

توطئة كتاب
«الموسيقى التقليدية في سوريا»

تعدّ سوريا موطناً لشتى أنواع التعابير والتقاليد المرتبطة بالتراث الثقافي، من موسيقى وفن أو حرف وآثار ومواقع أثرية. غير أنّ الأزمة السورية قد وضعت هذا التراث الغنيّ - والناس المعنيين به في خطر. فقد شهدنا، خلال السنوات الأخيرة، على محاولات لإلغاء ثقافة التعايش والحوار السورية العريقة. كذلك شهدنا على محاولات لحرمان الشعب السوريّ من حقّه في نقل هذا التراث الحيّ الى الاجيال القادمة وعلى عمليات اضطهاد لمجتمعات بأكملها على أسس ثقافيّة ودينيّة.

ويُعنى التراث الثقافي اللّاماديّ بالهويات الثقافيّة كما يُعنى بصون تراث الماضي لأهميّته الخاصة بالنسبة إلى مجتمعات الحاضر والغد. ويشكّل هذا المبدأ صلب اتفاقية منظمّة اليونسكو لعام ٣٠٠٢ حول صون التراث الثقافيّ اللّاماديّ التي تسعى الى حماية الممارسات والتعابير والمعارف والمهارات التي تعتبرها المجتمعات والمجموعات، والأفراد في بعض الاحيان، جزءاً من تراثها الثقافيّ. كما يركّز هذا المبدأ على الطابع الديناميكي للتراث اللّاماديّ وعلى الدور الذي تلعبه المجتمعات والمجموعات المعنية بإنتاجه واعادة خلقه ونقله في إثراء التنوّع والابداع الثقافي للإنسانية جمعاء.

في إطار مشروع «الصون العاجل للتراث الثقافيّ السوريّ» الممول من الاتحاد الأوروبي بدعم من حكومتي إقليم فلاندرز ودولة النمسا، عمل العديد من الأفراد والمؤسسات معاً على صون التراث الثقافيّ السوريّ اللّاماديّ فأبدوا قدراً كبيراً من العزم وابتكروا أساليب جديدة لدعم الجهود الآيلة إلى صون التراث الثقافي خلال هذه الأزمة الانسانية التي لم يسبق لها مثيل. فبنوا تحالفاً واسع النطاق يجمع الأطراف الفاعلة في القطاعين الأمنيّ والانسانيّ وقاموا بوضع سياسات تربط بين متطلبات العمل الانسانيّ والأمن والثقافة. ويهدف هذا المشروع إلى العمل مع هؤلاء الشركاء

للتخفيف من حدّة الخسارة المستمرّة للتراث الثقافيّ في سوريا والتمهيد لفترة التعافي ما بعد النزاع واعادة اللحمة الاجتماعية في آن واحد.

ويسعى هذا الكتاب الذي صيغ في اطار المشروع الى رفع الوعي حول تنوّع الموسيقى التقليديّة السورية، من فنون تعبيريّة وتقاليد شفهيّة ورقصات يتمّ تناقلها من جيل الى جيل في الأسر والمجتمعات. وكسائر مجالات التراث الثقافيّ اللامادي تتطور الموسيقى التقليدية بفعل أنّ ناقيلها وممارسيها يقومون بإعادة خلقها باستمرار ولكن عندما يقع هؤلاء ضحيّة فظائع الحرب يتوقّف تناقل هذا التراث وتتلاشى بفعل ذلك المعارف والمهارات المتعلّقة به إذ انّ انتباه هؤلاء الافراد يصبح مركّزاً على البقاء على قيد الحياة فحسب. والحقيقة انّ العديد من البنى الاجتماعية والماديّة المتعلّقة بالممارسات الموسيقيّة التقليدية في سوريا قد تمّ تدميرها بما في ذلك الروابط الاسرية ومعاهد الموسيقى وورش تصنيع الآلات الموسيقيّة وأماكن التجمع والغناء والعزف. غير أنّ هذا التراث الحيّ لا يزال يوفّر شعوراً حيوياً بالانتماء ويعزّز القدرة النفسيّة والاجتماعيّة والاقتصادية على الصمود، كما أنه في بعض الاحيان يدعّم التواصل بين الثقافات والاندماج والتقدير المتبادل.

ولا يهدف هذا الكتاب الى التوعية حول التراث الثقافيّ السوريّ اللاماديّ فحسب بل إنّه يمهّد الطريق أيضاً الى إقامة نقاش مستمّر حول كيفية دعم جهود صون الموسيقى التقليدية السورية بالطريقة الفضلى وهو يعلمنا عن تاريخ ممارسات الموسيقى التقليديّة وجوانبها التقنية بالاضافة الى المعاني المرتبطة بهذه الممارسات التقليديّة بالنسبة لحَمَلتها.

وهنا لا بدّ أن أتوجّه بالشكر الجزيل الى الدكتور حسّان عبّاس الذي قام ببحوث دؤوبة كما أتوجّه بالشكر لحَمَلة هذا التراث وللخبراء في مجال الموسيقى التقليدية السوريّة الذين ساهموا بإصدار هذا الكتاب النيّر إذ إنّه من الأهميّة بمكان، في هذه الأزمة المعقّدة، الاعتراف بإخلاصهم والتزامهم المهيبين إزاء صون التراث الثقافيّ اللاماديّ والتقاليد الموسيقيّة الغنية في سوريا.

إرنستو ريناتو أتون راميريز
مساعد المدير العام للثقافة

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في اتمام هذا العمل الجنيني عن الثقافة التقليدية في سوريا، وأخص بذلك الموسيقيين السوريين المتميزين الذين تفضلوا بالرد على طلبي بتقديم أوراق تتعلق باختصاصاتهم الموسيقية فوضعوا دراساتهم الفريدة التي أغنت هذا العمل، وهم حسب الترتيب الأبجدي لأسمائهم:

الأستاذ خالد الجرماني الذي كتب عن الموسيقى العربية

الأستاذ غني ميرزو الذي كتب عن الموسيقى الكردية والموسيقى الإيزيدية

الأستاذ فواز باقر الذي كتب عن صناعة الآلات الموسيقية التقليدية في سوريا

الأستاذ نوري إسكندر الذي كتب عن الموسيقى السريانية

وأشكر المصور الفوتوغرافي الأستاذ هشام زعويط الذي أثرى العمل بمجموعة من الصور الفوتوغرافية.

كما أشكر العديد من الموسيقيين والباحثين الذين أفادوني بأفكارهم وملاحظاتهم وأخص منهم الأستاذ هناد الشحف الذي قام بتنويط بعض القوالب الشعبية.

وفي النهاية الشكر الجزيل لفريق العمل في مشروع "الصون العاجل للتراث الثقافي السوري" وبشكل خاص لمديرة المشروع السيدة كريستينا مينيغاتزي، التي دعمت فكرة هذا الكتاب، واحتضنتها، وتابعتها حتى إنجازها، فلولاها لما رأى هذا الكتاب النور.

حسّان عبّاس

بيروت، ٦ آذار٢٠١٧

مقدمة

عندما يجتهد الباحث لوضع دراسة عن مورد من الموارد الثقافية في سوريا يصبح كالغواص الذي ما إن يشق سطح الماء حتى يتيه في غنى العالم الذي يقتحمه. فما بالك إن كانت الموسيقى هي هذا المورد. الموسيقى التي ظهرت أولى مدونة لها، ربما في العالم أجمع، في مدينة أوغاريت، غرب سوريا، في حين ظهر في شرقها، في موقع مدينة ماري التي يعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد، تمثال يعتقد أنه لآلهة تحمل آلة موسيقية. والموسيقى التي ما فتئت الجماعات الثقافية، إتنية كانت أم دينية، أم حتى جِهوية، تغني كلٌّ منها بموسيقاها التقليدية الخاصة، وترقص على إيقاعاتها. قوس قزح من القوالب والألحان والرقصات يغمر سوريا ويرسم استثنائيتها الثقافية : عالم من الاختلاف وانتماء هووي واحد تختصره سمة: السورية.

غير أن هذا التنوع في الموسيقى التقليدية لم يلقَ، لعقود طويلة، العناية اللازمة، فلم يتم صونه أو جمعه أو حفظه حتى ضاع الكثير منه. ثم حلّت الكارثة التي عصفت بالبلاد فدمرت عمرانها، وشردت شعبها وخربت معالم هامة من ثقافاتها. ولم تنجُ الموسيقى التقليدية من ويلات الصراع، فأغلقت مطارح ممارستها، إن لم تُدَمّر، وتشتت صانعوها وحافِظوها وخبراؤها في أصقاع الأرض، إن لم يُخطفوا أو يقتلوا.

لكن الموسيقى التقليدية، التي تحتاج دوما إلى مؤسسات للصون والحفظ والتوثيق، تبقى مخازنَها صدورُ أهلها، فتبقى جذوتها متقدة مهما ارتفع الركام ومهما زاد حجم الرماد. ولا مناص من العمل الجاد المستمر لنفخ الروح في هذه الجذوة لتنتعش وتنبعث من جديد لدى أجيال الأطفال، ولدى الأجيال القادمة.

تحسسا لهذه الحاجات، قامت منظمة اليونيسكو بإطلاق مشروع "الصون العاجل للتراث الثقافي السوري" الذي يهدف بشكل أساسي إلى المساهمة في إعادة الانصهار الاجتماعي والاستقرار والتنمية المستدامة من خلال حماية التراث الثقافي السوري وصونه من أعمال الدمار المستمرّة والخسائر المتزايدة التي تطال تراث سوريا الغني."(١) وفي إطار هذا المشروع، عُقد في يوم ١٣ أيار ٢٠١٦، في مقر اليونيسكو في باريس، يوم عمل حول الموسيقى التقليدية في سوريا، ضمّ مجموعة من الموسيقيين السوريين البارزين(٢) للتشاور في الأوضاع التي آلت إليها الموسيقى التقليدية في سوريا، ولتصور الإجراءات الملحّة التي يجب اتخاذها بغاية صون هذه الموسيقى. لقد ولدت فكرة هذا الكتاب من روح ذاك الاجتماع. والأمل، كل الأمل، أن يقدم قاعدة أولية يمكن أن يُبنى عليها لتحقيق عمل منهجي متعدد القطاعات يساهم بشكل علمي متطور في توثيق الموسيقى التقليدية في سوريا بجميع عناصرها، وصونها، وحمايتها من كل ما تتعرض له من تهديدات ومن أخطار.

١ - للإطلاع على المشروع يمكن الرجوع إلى موقع منظمة اليونيسكو على الإنترنت: https://bit.ly/2IV3A9O

٢ - شارك في يوم العمل كل من: نوري اسكندر، عابد عازرية، فواز باقر، خالد الجرماني، غني ميرزو، لينا شماميان، وقام بتنسيقه: حسان عباس.

من سوريا الجغرافيا
إلى
سوريا الدولة

قبل أن تصبح دولة مطلة على الواجهة الشرقية للبحر الأبيض المتوسط، كان اسم "سوريا" يدلّ على المنطقة التي تحتل كامل هذه الواجهة. وقبل أن تصبح أرضا لحرب مستعرة وموئلا لإرهاب ديني ينثر الجريمة في البلاد وفي العالم، كانت سوريا معروفة كمنبع للمعرفة أعطى العالم أبجديةً تعينه على صوغ الكلام المنطوق كتابة، وأعطاه أول نوطة موسيقية مكتوبة على رقيم طيني.

لعب موقع سوريا الجغرافي دورا جاذبا لأصناف عديدة من الناس. جاءها التجار عابرين نحو الطرق التي تربط أوروبا بآسيا من جهة وبإفريقيا من جهة أخرى. وجاءتها الجيوش طامعة بمدّ سلطانها على هذا المفصل الحيوي الرابط بين ثلاث قارات. وهاجرت إليها شعوب وأقوام هرباً من طغيان أو استبداد يهدد حيواتها في مواطنها الأصلية. حمل القادمون إلى المنطقة معهم معتقداتهم ولغاتهم وتقاليدهم وآدابهم وحكاياتهم ومطابخهم وموسيقاهم؛ وإن كان بعضهم قد سبب لها جروحا أثّرت فيها وقتا فإن ثقافاتهم تداخلت مع ثقافات السكان الأصليين، ومع بعضهم بعضا، عبر تاريخ طويل من التمازج والاختلاط والتزاوج لتنتج في النهاية ثقافة خاصة، فريدة، سمتها الأولى التنوع والاختلاف. ثقافة لم تتوقف يوما عن إعادة إنتاج نفسها بأشكال إبداعية جديدة لا حصر لها. أشكال تنغلق ضمن حدود أصالتها الثقافية، قومية كانت أم دينية، أحيانا، أو تفتح نوافذها على

الرياح القادمة من ثقافات مجاورة، أحيانا أخرى.

عديدة هي الثقافات التي عرفتها الأرض السورية. بعض هذه الثقافات ظهر فيها، وبعضها جاء إليها واستقر فيها، وبعضها عبر سريعاً لكنه ترك أثرا على أرضها. من هذه الثقافات ما اندثر، ومنها ما انحلّ في غيره، ومنها ما بقيت آثار منه نجدها في كلمات وفي استخدامات لغوية؛ في أعياد شعبية تعود إلى أزمان سحيقة لكنها تعود مع ثقافات لاحقة بذات الطقوس لكن بأسماء أخرى؛ في أطباق نسيت أصولها المتباينة لتتجاور على نفس المائدة السورية؛ في أشكال من الموسيقى والغناء والرقص لا تزال تحتفظ بكثير من عناصر ثقافات مستقرّة، أو لم تعد موجودة.

هذا التنوع المدهش، يُتعِب الباحثين في علوم التاريخ والإتنولوجيا والأنتروبولوجيا، ويخلق شيئا من البلبلة في دراساتهم الرصينة لأنه من شبه المستحيل أن ينجح الباحث في رسم شجرة الثقافات المنغرسة في الأرض السورية وتحديد تفرعاتها. لكن، رغم ذلك، لا بد من التذكير بهذا التنوع، وبأصوله، كمدخل لدراسة أي مظهر من مظاهر الثقافة السورية الفسيفسائية، وخاصة، كما سنرى، الموسيقى التقليدية.

الأصول والتاريخ

أظهرت أعمال التنقيب الأثرية في الساحل السوري بقايا بشرية تعود إلى مليون سنة، في حين أظهرت في مناطق مختلفة من البادية السورية ومن الوديان النهرية تواجدا بشريا مستمرا عبر مختلف الحقب الجيولوجية.

بدءاً من منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، أخذت الحضارات الكبرى تتعاقب على الأرض السورية، وقد كشفت البعثات الأثرية الوطنية والدولية مواقع شاهدة على قيمة تلك الحضارات. بل إن بعض هذه المواقع تكشّف عن لقى أثرية كان لها دور كبير في تطور فكر الإنسان وثقافته، ومن ضمنها تطور الموسيقى، مثل ماري، وإيبلا وأوغاريت.

مدينة **ماري** هي الأقدم بين هذه المدن، فهي تعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وقد كشفت أعمال التنقيب عن مدينة كاملة، بمعابدها ومنازلها وقصرها الملكي ومكتبتها التي قدمت ما يقرب من عشرين ألف رقيم مسماري، والكثير من التماثيل الصغيرة ومنها تمثال "المغنية الكبيرة" (أور- نينا) المحفوظ في المتحف الوطني في دمشق، وهو تمثال صغير، ٢٦ سم، يمثل مغنية معبد شمش جالسة على وسادة في وضعية يرى الآثاريون أنها وضعية عزف على آلة موسيقية (صورة ١).

وعثر في مدينة **إيبلا،** التي عرفت أوج ازدهارها بين ٢٤٠٠ و٢٣٠٠ قبل الميلاد، على عدد كبير من الرُقُم (١٧٠٠٠) تحوي كمّاً هائلا من المعلومات عن المسائل الإدارية المعالجة في القصر الملكي لكنها تقدم، في الحواشي والهوامش، وفي المقاطع المخصصة لوصف الأعراس الملكية، والاحتفالات بولادة الأمراء، وزيارات الملوك والأعيان الأجانب، إلخ. معلومات كثيرة تعطي صورة عن

قوة حضور الموسيقى والرقص والغناء في هذه المدينة المزدهرة(**٣**).

أما مدينة **أوغاريت،** عاصمة الكنعانيين، التي تأسست في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، فهي تفتخر، أولا، بكونها قدمت إلى العالم أول أبجدية في التاريخ، وهي الأبجدية التي سمحت للبشرية بالانتقال من الكتابة التصويرية والكتابة المقطعية إلى الكتابة الأبجدية. كما تفتخر بكونها حفظت، من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، ما يعتبره الكثيرون من الباحثين أول نوتة موسيقية مدوّنة في التاريخ، وقد حاول علماء الموسيقى استخراج اللحن من اللوح الطيني المدوّنة عليه (الرقيم H-٦)، لكن هذه الألحان لم تأت متشابهة تماما بسبب اختلاف قواعد القراءة التي اعتمدها هذا العالم أو ذاك(**٤**). يحمل الرقيم نصا باللغة الحورية منوّطا على سلم موسيقي من سبع علامات، يحكي حزن امرأة غير قادرة على الإنجاب فتتوجه بهذا النشيد متضرعة إلى إلهة القمر نيكال:

"الإلهة تمنح الزوجين أن ينجبا أطفالا

تجعل الأطفال يأتون من صلب الآباء.

لكن الابن الوحيد يصيح: "هي لم تحمل بطفلٍ قطُ"

لِمَ لَمْ أحمل، أنا الزوجة الحقة، بأطفال لك؟"

لا شك أن وضع السلم الموسيقي، والتنويط، يعني توّفر أدوات متطورة للعزف. وهذا ما أكدته التنقيبات والبحوث الأوغاريتية. وثمّة رقيم(**٥**) يحمل نصا، يعرف باسم "مباركة ربيعو"، يقرن عزف الموسيقى والغناء بالإله بعل، ويعدد خمسة أنواع من الأدوات الموسيقية:

٣ - Biga, Maria-Giovanna , La Fête à Ebla (Syrie,XXIVe siècle av.J.C. https://bit.ly/2sfOfcM

٤ - يمكن الاطلاع على بعض هذه القراءات والمقارنة بينها على الرابط: https://bit.ly/2Jf2dGI
كما يمكن الاستماع إلى الأنشودة مغناة بصوت مغنية الأوبرا السوريا، السيدة نعمى عمران على الرابط: https://bit.ly/2sewHyK

5 - هو الرقيم ذو الرقم : RS 24.252

"ربيعو ملك الخلود،

الذي يغني ويعزف الموسيقى

على القيثارة والناي

مع الطبلة والصنج

والصنجتين العاجية

بصحبة الإله كوتارو"(**٦**)

في بدايات الألف الأول قبل الميلاد، غزا الآراميون القادمون من الشرق، من بلاد ما بين النهرين، سوريا وأسسوا فيها عددا من الممالك، منها واحدة في مدينة دمشق. وعلى الرغم من النزاعات الداخلية القائمة بين هذه الممالك، استطاعت الثقافة الآرامية أن تهيمن على مجمل فضاء شرق البحر الأبيض المتوسط. فكانت اللغة الآرامية، اللغة التي تكلم بها المسيح، لغة التخاطب الأساسية على مدى قرون عديدة، ولا تزال ثلاث قرى واقعة على ٥٠ كلم شمال شرق مدينة دمشق تتحدث حتى اليوم بلهجة محلية من هذه اللغة. كما لا تزال كثير من الكنائس الشرقية تستخدم السريانية (وهي اللغة الآرامية المحلية) في طقوسها الكنسية.

عندما وصل الآراميون إلى الشواطئ السورية، وجدوا هناك شعبا سامياً آخر، مستقرا، ذا حضارة متطورة (الفينيقيين). كان الفينيقيون أهل بحرٍ، ومن مرافئهم الغنية في طرابلس وصور وبيروت وأرواد وطرطوس انطلقوا إلى موانئ المتوسط، وربما إلى أبعد من ذلك، حاملين بضائعهم، وأشجار زيتونهم، وثقافتهم. من مدينة صور انطلقت الأميرة أليسار (ديدون: في ملحمة الإينيادة) إلى الساحل الجنوبي للمتوسط لتؤسس مدينة قرطاجة التونسية. وعلى ساحلها اتخّذ الإله زيوس، كما تقول الأسطورة اليونانية، هيئة ثور أبيض ليغوي الأميرة (أوروبا) ابنة الملك (آجينور) ثم يخطفها إلى

6 - أنظر: Annie Caubet, La musique à Ougarit, comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Année 1987, Volume 131, N°. 4, pp. 731-754

جزيرة كريت لتمنحه حبها ولتمنح اسمها إلى القارة التي صارت تعرف باسمها.

عرف الساحل الشرقي للمتوسط الكثير من الغزوات والحروب طوال الألف الأولى قبل الميلاد. وفي عام ٣٣٣ ق.م. اكتسحت قوات الإسكندر المقدوني كامل المنطقة، بعد انتصار إيسوس، لكن وفاته الباكرة بعد ذلك بعشر سنين، أدّت إلى تقسيم المنطقة إلى ثلاث ممالك يحكمها ضباط جيشه المتنافسون.

دشن قدوم اليونانيين إلى المنطقة مرحلة تاريخية دامت عدة قرون وتميزت بحكم الغرب (اليونانيون ثم الرومان)، وباختلاط ثقافي واسع في كل مجالات الحياة الثقافية. وقد تجلّى بشكل خاص في اللغة حيث تعايشت لغة الشعب (الآرامية) مع لغة الدولة (اللاتينية) مع لغة الأدب والثقافة (اليونانية). وتميزت هذه المرحلة ببناء المدن حيث عرفت المرحلة الهلنستية-الرومانية تشييد سبعين مدينة من أهمها: أفاميا، وبصرى، وتدمر، وشهبا. وقد احتفظت هذه المدن بشواهد على المكانة الخاصة التي كانت توليها لفنون العرض والموسيقى، يدل على ذلك وجود مسرح في كل واحدة منها، وخاصة في مدينة بصرى التي يعتبر مسرحها أكبر مسرح روماني في شرق المتوسط حيث يمكن أن يستوعب ١٥٠٠٠ مشاهدا. كما يمكننا أن نرى حتى اليوم لوحات من الفسيفساء تمثل مشاهد من الحياة الاجتماعية بما فيها من مشاهد رقص واحتفال.

منطقة شرق المتوسط هي الحاضنة الطبيعية لانتشار المسيحية، ففي جنوبها ولد المسيح وتعمّد وصُلِب وقام، وفي دمشق تحوّل القديس بولس إلى المسيحية، وعلى أرض سوريا بنيت الكاتدرائيات والكنائس الأولى وفيها ظهرت الأشكال الأولى من الترتيل الكنسي المعتمد على الألحان التي كان يستخدمها اليهود في ترتيل مزاميرهم، "لا نستبعد أن تكون بعض ألحاننا السريانية المستعملة اليوم من قبل الإكليروس والمامسة وجوقات الترتيل لها علاقة بألحان المنطقة في عصر ما قبل المسيحية"(**٧**).

٧ - مار غريغوريوس يوحنا إبراهيم، متروبوليت حلب: الموسيقى السريانية، نشر مشترك بين دار ماردين، دار الرها، طبعة ثانية منقحة، حلب، ٢٠٠٣، ص.٢.

وشكلت سوريا الجسر الذي عبرته الديانة المسيحية في انتقالها نحو العالم. فقد انتشر الدين الجديد فيها، وبلغ أوج ازدهاره مع الإمبراطورية البيزنطية في القرنين الرابع والخامس للميلاد. لكن المنطقة لم تكن وعاء يستقبل الدين الجديد فحسب وإنما كانت أرضا خصبة لولادة الاختلافات الفكرية والطقسية والهرطقات والانشقاقات... التي أسست لكنائس جديدة: النسطورية، الملكية، اليعقوبيية، السريانية، المارونية وغيرها من الكنائس. وكانت كل كنيسة تجدّد أيضا في طقوسها، وفي تقاليدها، أي في موسيقاها.

ففي القرن الرابع(٨) لجأ القديس الشاعر أفرام السوري (٣٠٦- ٣٧٣) إلى وضع التراتيل في ألحان يسهل حفظها، كخطوة في مجابهة ما كان يبدو له هرطقة. وقد استفاد في مشروعه هذا من المقامات الموسيقية المنتشرة في المنطقة، والتي تعود أصولها إلى بلاد مابين النهرين. وفي القرن السادس قام سويريوس (٤٦٥-٥٣٨) السرياني أسقف أنطاكية، وهي من أهم المدن السورية آنذاك، بوضع نظام موسيقي مبني على ثمانية ألحان. وقد شكل هذا النظام أساس الموسيقى الكنسية السريانية والبيزنطية، بل أن البابا غريغوريوس اعتمد عليه في وضع نظام الترنيم المعروف باسم الترنيم الأمبروسي أو الغريغوري والذي اعتمدته الكنيسة اللاتينية. وفي هذا القرن أيضا ظهرت قصائد القديس رومانوس الحمصي، ومنها قصيدة مديح العذراء التي ترتل حتى الآن في كل يوم جمعة من الصوم الكبير. وفي القرن الثامن وضع القديس يوحنا الدمشقي كتاب الأكتويكس (كتاب الألحان الثمانية) الذي يصنّف فيه مجموعة من التراتيل حسب ألحانها الخاصة. وقام أيضا بكتابة تراتيل جديدة وضع ألحانها بنفسه وبمشاركة مجموعة من الرهبان الدمشقيين، ومنهم: القديس قزما الدمشقي، القديس أندراوس الذي صار أسقفا لكريت اليونانية، والقديس تيوفانوس الذي صار أسقفا لأزمير في تركيا.

عندما وصل العرب المسلمون إلى سوريا (٦٣٣-٦٣٤)، لم يجدوا صعوبات حقيقية في

٨ - أنظر: مختصر تاريخ الموسيقى البيزنطية، رامي فيتالي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد ٤٥، ٢٠٠٧، وزارة الثقافة، دمشق

الامتداد على كامل الأراضي السورية نتيجة لضعف الإمبراطورية البيزنطية بسبب الصراع المديد مع الفرس، والأوضاع الاقتصادية الكارثية. وقد جرى تعريب المنطقة بسرعة، نتيجة للقرابة اللغوية بين لغة القادمين الجدد (العربية) ولغة سكان البلاد (الآرامية).

ونظرا لانشغال الفاتحين الجدد بالحملات العسكرية لتحقيق المزيد من التمدد للسلطة، والمزيد من الانتشار للدين الجديد، لم يبدوا اهتماما كبيرا في مُتع الحياة الدنيا، فلم يظهر أي تطور في فنون الموسيقى والغناء والرقص، لا بل يبدو وكأن هذه الفنون قد تراجعت لفترةٍ نظرا للجدل الواسع الذي دار حول وضعها الشرعي: هل هي محللة أم محرّمة.

بُعيد نشوء الدولة الأموية (٦٦٢)، أصبحت دمشق عاصمة لدولة مترامية الأطراف ضمّت تحت سلطتها أقواماً وشعوباً لها ثقافاتها الراسخة. فأخذت منها وأعطتها، وظهر هذا التمازج في شتى أشكال الفنون والنتاجات الثقافية، من العمارة إلى الأدب، ومن اللباس إلى المطبخ، إلخ. غير أن الحيوية الثقافية المتولدة من هذا التمازج لم تصِبْ جميع أنواع النتاجات الثقافية بنفس الدرجة من القوة. صحيح أننا نجد بعض اللوحات الفسيفسائية التي تظهر مشاهد رقص وعزف، كما في "قصير عمرة" مثلا، إلا أن ذلك يبقى نادرا. وبشكل عام، نحن لا نجد في عالم الرسم أو عالم الموسيقى أعمالا تضاهي، في مجالها، الأعمال العمرانية العظيمة المتمثلة بالمشيدات الكبرى كالجوامع الكبرى (دمشق، حلب، القدس....) أو القصور. وبينما تحفل كتب التاريخ والأدب بأسماء الشعراء وبحكاياتهم في بلاطات الخلفاء، لا نلقى إلا النذر اليسير من أسماء الموسيقيين والمغنيين طوال فترة الحكم الأموي الذي دام سحابةَ القرن تقريبا (٦٦٢-٧٥٠). ومما يلفت النظر في هذا المضمار أن أكثر من اهتمت بهم كتب التاريخ الأموي من موسيقيين ومغنين هم أولئك الذين قدِموا من الحجاز ليغنّوا في بلاطات دمشق، مثل: سائب خائر (قتل في الحرب عام ٦٨٣)، الذي يعتبر "أول من عمل العود بالمدينة وغنّى به، وأول "صوت" غُنّي به في الإسلام..."(**٩**)، أو يونس الكاتب (توفي في المدينة عام ٧٥٢)، الذي وضع "كتاب

٩ - الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، الجزء الثالث، ص. ٦٨، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠.

النغم" وكان من أوائل من وثّقوا الموسيقى العربية ودوّنوها، في حين تندر الوثائق عن العاملين في الموسيقى من السوريين، أو من السكان الأصليين في المنطقة.

في عام ٧٥٠ انهارت الدولة الأموية، وتراجعت أهمية دمشق كمركز للسلطة السياسية والثقافية. وانصهر تاريخ المنطقة بالكامل في تاريخ الإسلام بحيث صار من الصعب بمكان تصنيف الثقافة حسب تموضعاتها الجغرافية، أو المناطقية. وكغيرها من مناطق العالم الإسلامي، دخلت سوريا في قرون طويلة من الحروب المستمرة التي تخللتها فترات رخاء واستقرار ازدهرت الموسيقى خلالها. نشهد ذلك مثلا في عهد أمير الدولة الحمدانية (٨٩٠-١٠٠٤)، سيف الدولة الحمداني (٩٤٥-٩٦٧) الذي قرّب إليه الشعراء والفلاسفة ومنهم الموسيقي الفيلسوف أبو نصر محمد الفارابي الذي وضع كتبا عدة، منها ما يتعلق بالموسيقى بشكل خاص مثل: "كتاب الموسيقي الكبير" و"كتاب إحصاء الإيقاعات". احتوت كتبه على تصنيفات مفنّدة للأصوات والأنغام والإيقاعات والأوزان والآلات الموسيقية، "وإليه ينسب اختراع آلة القانون"(١.).

يحفل تاريخ هذه القرون بحكايات وطرائف كثيرة عن البلاطات التي احتضنت الشعراء والمغنين والراقصين، وخاصة عن البلاط الأموي المنتقل إلى الأندلس والذي ازدهرت فيه هذه الفنون، وخاصة بعد وصول الموسيقي البغدادي المتميز "زرياب" إلى بلاط الخليفة عبد الرحمن الثاني (٨٢٢-٨٥٢).

بعد الأمويين، آل السلطان على سوريا إلى الفاطميين ثم السلاجقة، ثم الأتابكة، ثم الزنكيين، ثم الصليبيين، ثم الأيوبيين ثم المماليك ثم العثمانيين. بقي العثمانيون في سوريا أربعة قرون طبعوا خلالها المنطقة بثقافتهم، في كافة المجالات. هذا ما يدفع كثيرين إلى القول إن معالم الموسيقى المحلية قد انمحت تماما أمام الموسيقى العثمانية. وقد يكون هذا الرأي مبالغا إلى حد ما، لكننا لا نستطيع أن ننكر أن الكثير من الأشكال الموسيقية التركية استقر في سوريا وصار جزءا راسخا من موسيقاها. وخاصة الموسيقى الدينية الصوفية، وبعض الأشكال السماعية والغنائية الدنيوية.

.١ - صميم الشريف، الموسيقى في سورية، الموسوعة العربية

وإبان القرن التاسع عشر، ظهر اهتمام واسع بالموسيقى لدى المفكرين البارزين في المنطقة، وخاصة لدى العروبيين المتنورين الذين تقاسمتهم نزعتان متناقضتان: فمن جهة كانوا يسعون إلى تحديث ثقافتهم وتقريبها من الثقافة الغربية، ومن جهة أخرى كانوا يريدون الدفاع عن ثقافتهم وتثبيت هويتها الخاصة. نجد بعض الأمثلة على ذلك في الموسيقى حيث "كتب ميخائيل مشاقة، عام ١٨٦٦، "الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية" وفيها أول تصنيف وتوصيف شامل للمقامات العربية، للنظام اللحني، وللآلات الموسيقية المعتمدة في التقليد الموسيقي الفني الخاص بالمشرق العربي. ووضع نظرية موسيقية تبيّن تقسيم الدرجة الموسيقية إلى أرباع الدرجات المتساوية. اما مقالة احمد فارس الشدياق عن الموسيقى فتجسد بداية الوعي عند متنوري العصر للحاجة الى وضع تعريف للموسيقى الشرقية، خصوصاً بوجه تلك الغربية"(١١).

عرفت مدينة حلب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نهضة اقتصادية وثقافية كبيرة حوّلتها إلى واحدة من أهم مراكز الحركة الثقافية في العالم العربي. وازدهرت فيها الموسيقى حتى صارت تعتبر عاصمة الطرب الأصيل.

مع بداية القرن العشرين، بدأ التأثير الأوروبي يتزايد على مدن الشرق، فظهرت أماكن التسلية الاجتماعية، مثل صالات السينما والمسارح، وازداد عدد الحانات والملاهي وكانت تقدم فيها حفلات غنائية واستعراضية. ويقول فخري البارودي في مذكراته إن أشهر المغنيات كن يهوديات، ويعدّد منهن: "رحلو الترك، رحلو سلطانه، بنات الشطاح، نظيرة عنبة، بدرية مواس، بدرية سعادة (وكانت جميلة العينين)، بنات مكن، حسيبة ومريم وروجينا، وطيره، وشفيقة، وسمحة، وحسيبة أتشي، ومن أجملهن صلحة الأبيض. وكان غواتها من أرقى الدمشقيين". أما من المغنيات المسلمات فيذكر: "رسمية جمعة"، وكانت كفيفة البصر، تضرب بالعود ولا تحضر إلا حفلات النساء. ومنهنَ أيضا بنات "علي عملك" وفهمية ضاربة القانون، وشقيقاتها اللواتي كن يضحكن الحضور، وبنت "أبو

١١ - ديانا عبّاني، الموسيقى في بلاد الشام في القرن التاسع عشر، على موقع مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية، https://bit.ly/2GWUTdp

قفة" وهي من الضاربات على النقرزان"(١٢).

على الصعيد السياسي، قام الأوروبيون بأول عملية تفتيت عضوي للمنطقة من خلال عملية تقسيم اعتباطي بين القوتين الكبريين: فرنسا وبريطانيا في اتفاقية سايكس بيكو عام ١٩١٦. ثم، بعد سنة من تلك الاتفاقية، من خلال تحويل (فلسطين)، أي المنطقة الجنوبية من المناطق التي كانت منضوية تحت اسم سوريا، إلى وطن قومي لليهود.

في خريف عام ١٩١٨، دخلت قوات الثورة العربية مدينة دمشق، لكن ما كادت تنقضي سنتان حتى دخلتها قوات الانتداب الفرنسية عام ١٩٢٠، وبدأت سلسلة من عمليات التقليص للأراضي السورية فتمّ عام ١٩٢٠ ضمُّ الأقضية الأربعة (بعلبك والبقاع وحاصبيا وراشيا) والساحل إلى جبل لبنان لإنشاء دولة لبنان الكبير. وفي عام ١٩٢١ عقدت فرنسا اتفاقية أنقرة الأولى التي منحت بموجبها لتركيا منطقة (جنوب الأناضول) التي تضم (كليكيا وأضنة والرها وحرّان وماردين وديار بكر...)، وفي ٢٣ حزيران ١٩٣٩ عقدت اتفاقية أنقرة الثانية التي نصّت على ضم لواء إسكندرون نهائيا إلى تركيا. وفي عام ١٩٦٧، احتلّت إسرائيل الجولان، لتقوم من بعد ذلك بضمه، رغم قرارات الشرعية الدولية التي لم تعترف بالضم وتطالب إسرائيل بإعادته إلى سوريا.

في أواسط القرن العشرين، حصلت سوريا على استقلالها، وسرعان ما هيمن عليها الفكر القومي العربي ورسّخ الوجه الثقافي العربي للبلاد. فانكفأت، شيئاً فشيئاً، موسيقى المكونات الثقافية للمجتمع السوري، وعرفت ظاهرة التعليب، أو الفلكلرة لتصبح مشاهد للعرض على خشبات المسارح، أثناء المهرجانات أو الاحتفالات بالمناسبات.

لقد سمح لنا هذا العرض الموجز والسريع لتاريخ المنطقة أن نسلط الضوء على غزارة التنوع الثقافي الذي عرفته وعلى غنى الأصول التي أسست لواقع الحياة الثقافية فيها. كما سمح لنا أيضا أن نشير باقتضاب إلى مجريات السياسة التي انتهت بسوريا إلى وضعها الحالي، فاليوم، وبعد سنوات الحرب المدمرة التي تعصف بسوريا، لا نستطيع أن نستقرئ المستقبل الذي ستؤول إليه

١٢ - فخري البارودي، أوراق ومذكرات فخري البارودي، تحقيق دعد الحكيم، وزارة الثقافة، دمشق، ص. ١٠٥

البلاد. هل ستبقى الدول في المنطقة بحدودها الموروثة عن سايكس بيكو، أم ستنشأ كيانات جديدة لا تعترف بهذه الحدود؟ وهذا ما يؤكد لنا صعوبة تعيين دلالة "سورية" عند الكلام عن الموسيقى التقليدية السورية. إنّ ما كان سوريا بالأمس لم يعد سورياً اليوم وقد لا يبقى سورياً غداً.

إن أي دراسة استشرافية لمستقبل سوريا تضعنا أمام سيناريوهات عديدة لا يمكن الجزم بأي منها، مما يوصلنا إلى القناعة بأن كل شيء ممكن. وهذا ما يفسر ضرورة إنجاز هذا التقرير كمحاولة في رسم المعالم الأساسية في خارطة الموسيقى التقليدية في سوريا، عساها تساهم في حمايتها والحفاظ عليها من الاندثار مع خراب البلاد.

تصنيف الموسيقى التقليدية في سوريا

الفصل الأول

الموسيقى الدينية





جوقة ترتيل كنسي – «كنيسة رئيسي الملائكة ميخائيل وجبرائيل للروم الأرثوذوكس»، اللاذقية

الموسيقى المسيحية

من فلسطين، خرجت المسيحية لتنتشر عبر العالم. وكانت سورية الأرض القاعدية التي ترسخت فيها المواقع الأولى للدين الجديد. ولا يزال الوجود الراسخ للمسيحيين في سوريا، ولا تزال الحكايات الشعبية وقصص القديسين الأوائل وأطلال الأديرة والكنائس والمغر التي احتضنت بداية التاريخ المسيحي شاهدة حتى يومنا هذا على عمق التفاعل بين المنطقة والمسيحية. ولا تزال المسيحية، بكنائسها الإحدى عشرة المتواجدة في سوريا، تشكل واحدة من المنابع الثرّة للثقافات الحية بشتى أشكالها، وخاصة الموسيقى.

١-١: الموسيقى السريانية

تاريخ الموسيقى السريانية

إبان مرحلة نشوء الكنيسة السريانية في الرها (أورفا حاليا)، كان المؤمنون يرتلون ترانيم بسيطة مأخوذة من التراث اليهودي العبري، مثل: مزامير داوود، وصلاة "قدّوس قدّوس قدّوس"، وغيرها من أدعية مختصرة. وكانوا يقرؤون إلى جانب هذه التراتيل بعض الأسفار المقدسة. وخلال القرون الميلادية الثلاثة الأولى، شرع بعض الآباء بوضع نصوص جديدة للصلوات والتراتيل بألحان محلية، دون التخلي عن التراتيل المعتمدة حتى ذاك الوقت.

كان من بين أولئك المؤلفين المحليين الشاعر، الفيلسوف، برديصان الرهاوي (١٥٤- ٢٢٢ م) الذي وضع ١٥٠ ترنيمة قلّد بها مزامير داوود النبي. وكان موسيقيا بارعا استطاع وضع ألحان تجذب المراهقين والشباب، فالتفوا حول فرقته الموسيقية مشاركين الغناء والرقص والخمر واللهو. كانت مضامين معظم هذه الأناشيد والتراتيل مخالفة لمفاهيم الإيمان المسيحي القويم. وكان لبرديصان ابن اسمه هورمونيوس تابع مسيرة أبيه في كتابة الشعر والتلحين.

في عام ٣٧٣ م، رأى القديس مار أفرام السوري (٣٠٦- ٣٧٣) أن ألحان برديصان هي نوعٌ من البدع التي تلهي الشباب عن واجباتهم الدينية فوضع أناشيد وترانيم جديدة لمفاهيم مسيحية قويمة في ألحان جميلة محببة، وشكل فرقة كورال من بنات الرها لتقدم هذه التراتيل الجديدة في صلاوات المساء والصباح والقداس والأعياد. وهكذا استطاع مار إفرام جذب الشباب وإعادة معظمهم إلى الكنيسة. وفي هذا الخصوص يقول "مار غريغوريوس ابن العبري" في كتابه الأيثيقون: إنه منذ مجمع نيقيا، بدأ مار إفرام بتأليف أناشيد ومداريش ضد أهل البدع في ذلك الوقت. ثم يقول إنه جاء أساتذة آخرون، تأثروا بمزامير داوود، ونبغوا في تأليف أناشيد وتراتيل دخلت إلى الطقس الكنسي، مثل: "مار إسحاق مار بلاي"، القواقون (الخزافون) وهم مجموعة من الناس المدنيين من صانعي الخزف، "مار ساويريوس الأنطاكي" الذي ألف تراتيل روحية باللغة اليونانية ترجمت معظمها إلى السريانية، ثم "مار يعقوب السروجي"، و"مار رابولا"، و"مار يعقوب الرهاوي"، وغيرهم.

ويقول البطريرك برصوم الأول في كتابه "اللؤلؤ المنثور تاريخ العلوم والآداب عند السريان": لما انتصف القرن الرابع أخذ مشاهير آباء الكنيسة يضيفون إلى الطقوس أناشيد مؤلفة على ألحان خاصة، واستمروا بذلك حتى أواخر القرن السابع. وعندها كتبت معظم نصوص الطقوس على مدار السنة إلى جانب ألحانها الموسيقية واكتملت تشكيلاتها. وكان "مار يعقوب الرهاوي" هو الذي نقح ورتب معظم هذه الطقوس وانتهى في تصنيفاته للكتب الطقسية مثل الأشحيم, كتب الفناقيث وكتب الصلوات الاخرى في نهاية القرن السابع الميلادي.

ويعتبر الأسقف "ساويرا سابوخت" ٦٦٧ م، أول مؤلف سرياني تطرّق إلى الموسيقى فكتب

رسالة وجهها إلى القس "إيثالاها" أسقف نينوى، شرح فيها أصول الموسيقى.

وفي القرن التاسع للميلاد ظهر العالم السرياني "أنطوان التكريتي" الذي ألف كتاباً بعنوان "رهيتوطو" أي "معرفة الفصاحة"، تضمن خمس مقالات تناولت المقالة الأخيرة فيها فنون الشعر والقافية.

وذكر المؤلف "يعقوب البرطلي" في كتابه "الكنوز"، أكثر من مرة، أنه ترك كتاباً في الموسيقى الكنسية بحث فيه عن الأشعار والألحان الكنسية وفنونها وناظميها وزمان دخولها إلى الكنيسة، وهو كتاب مفقود لم يبق له أثر.

لا توجد مصادر رصينة تتحدث عن موقف الكنيسة السريانية من استعمال الآلات الموسيقية ومرافقتها للألحان. وربما يكون موقفها في هذا الشأن مثل موقف غيرها من الكنائس الشرقية الأرثوذوكسية التي لم تسمح للآلات الموسيقية بمرافقة الألحان والتراتيل داخل الكنيسة "إن فكرة الموسيقى المقدسة غير موجودة أساسا في اللاهوت الأرثوذكسي، لأنَّ الموسيقى بحدِّ ذاتها "ليست **مقدَّسة**"، ولو أنَّه يمكن أن تكون "**مكرَّسة**". وعندما منعت الكنائس الأرثوذكسية الآلات الموسيقية بشكل مطلق بررت ذلك لسببين:

١- تأثيرها السيئ على القيم والأخلاق

٢- ارتباطها بالاحتفالات الدينية الوثنية."(**١٣**)

أما عن دخول الألحان إلى الكنيسة فيقول متروبوليت حلب غريغوريوس يوحنا إبراهيم: "لم نجد الأسباب التي من أجلها دخلت الألحان إلى الكنيسة فلم نجد شرحاً وافياً لها أكثر ممَّا ذكره العلاَّمة ابن العبري في كتابه الأيثيقون"(**١٤**) ومفاده أنه قد تم تبرير ذلك بالقول:

١- "إن النغمة الموسيقية بعذوبتها تخفف من وطأة الأتعاب النسكية، وتلهي الناسك فينسى الشعور بالوقت والملل، وإذا عدم الإنسان الشعور بالوقت والملل يعدم أيضاً

١٣ - أنظر: غريغوريوس يوحنا إبراهيم، متروبوليت حلب: الموسيقى السريانية، على موقع مطرانية حلب وتوابعها للسريان الأرثوذكس: https://bit.ly/2GVxlWt

١٤ - المرجع السابق

الشعور بشدَّة وطأتها وأعبائهما..."

٢- إن اللحن يؤدي إلى زيادة تفهم المعاني الكامنة في التسابيح الروحية، وذلك على وجهين، الأول: أن نظام الكلمة المرافق للنغمة يغطّي امتداد الأبيات وطول الوقت (...)، والثاني: أن الكلمة التي تلفظ بعذوبة موسيقية تكون أفعل في النفس وأحب إليها."

إضافة إلى من ذكرناهم من العاملين في مجال الألحان الكنسية السريانية، يُذكَر ناظمو التراتيل المسماة عند اليونانيين بالقوانين، وهي كثيرة ومنثورة في الكتب السريانية الطقسية، بعضها له ألحان شجية، وبعضها الآخر يرتل وكأنه يُقرأ قراءة إلقائية (ريسيتاتيفو)، نذكر من هؤلاء: "أسونا" أحد تلاميذ "مار إفرام"، و"قورلونا الرهاوي"، و"ماروثا الميافريقيني"، و"يوحنا ابن افتونيا". وعرف القرن الثامن مؤلفين كبار لهذه القوانين اليونانية وهم "أندراوس" أسقف كريت، كوزما، ويوحنا الدمشقي وغيرهم.

أهمية الموسيقى السريانية

الموسيقى الدينية المسيحية للسريان ليست موسيقى دينية فقط بل هي موسيقى إثنية أولاً، لأنها تمثل موسيقى الشعب الآرامي الذي كان يسكن في سوريا الكبرى (سورية لبنان فلسطين الأردن) وهي موسيقى دينية مسيحية سريانية ثانياً.

لقد بقي الشعب الآرامي يحافظ على وجوده كشعب ولغة منذ ١٥٠٠ ق.م حتى أوائل القرن العاشر الميلادي في سوريا. حيث كان يتكلم الآرامية في القرى والمدن إلى جانب اللغة اليونانية. وبقيت بعض القرى الآرامية حتى الآن محافظة على لغتها الأصلية الآرامية، وهي قرى "جبعدين" و"معلولا" و"بخعا".

مع أوائل القرون المسيحية تنصر الآراميون وتمت تسميتهم بالسريان لتمييزهم عن الآرامية الوثنية. ومنذ القرن العاشر بدأ الشعب السرياني الآرامي يدخل إلى الدين الإسلامي جماعات وأفراداً إلى أن صارت الغالبية من الشعب السرياني مسلمة. وأخذت اللغة العربية تحل محل اللغة

الآرامية (السريانية) وانتشرت بين عامة الناس شيئا فشيئا. وتعرّبت الأغاني الشعبية الآرامية التي كانت منتشرة في سوريا آنذاك، أي وضعت لها كلمات عربية بدلا من الآرامية وصارت تغنى باللغة العربية بينما هي أغان آرامية.

وإذا قارنا الأغاني المنتشرة حتى اليوم في أرياف سوريا في الجنوب والجبال والساحل والشمال مع الألحان الدينية السريانية سنجد تشابهاً مذهلاً في الأجناس والإيقاعات والألحان، مما يثبت أن معظم الأغاني الشعبية السورية هي آرامية، ما عدا في المناطق الشرقية حيث ينتشر البدو والقبائل. وحيث تصبح الأغاني الشعبية قريبة من تراث شبه الجزيرة العربية.

كان للمرأة، دور كبير في نشر الموسيقى السريانية الدينية، وبدأ هذا الدور في القرن الرابع للميلاد عندما ألّف القديس إفرام السرياني، في مدينة الرها، أوّل جوقة ترتيل من الفتيات السريانيات اللواتي أشرف بنفسه على تدريبهن، وعلّمهن ما نظمه من قصائد وأصول الترتيل فكنّ يرتلن مرافقةً للصلوات في الكنيسة. وهناك اليوم العديد من جوقات التراتيل النسائية بالكامل، أو التي تشارك فيها النساء بنسبة كبيرة، المنتشرة على امتداد انتشار الكنيسة السريانية.

١-٢: الموسيقى البيزنطية

بعد القرون الأربعة الأولى حصلت التمايزات في الموسيقى الكنسية تبعا للتمايزات الكنسية. فاستعملت الكنيسة البيزنطية نظام الألحان الثمانية، ولكن بشكل مختلف عن السريان. حيث أُحدثت توسعات وتغيرات عديدة في هذا النظام.

ففي القرن السادس قام المطوّر الكبير لهذا النظام -القديس سويريوس (٤٦٥-٥٣٨) السرياني أسقف أنطاكية، وهي من أهم المدن السوريا آنذاك- بوضع نظام موسيقي مبني على ثمانية ألحان، ووزع الألحان إلى أربعة ألحان أصلية وأربعة ألحان مشتقة، واستخدم الأجناس الشرقية المعروفة بلغتنا المعاصرة، وهي: جنس البيات، جنس الراست، جنس الصبا، جنس الحجاز، إلخ.. وقد شكل هذا النظام أساس الموسيقى الكنسية السريانية والبيزنطية، بل أن البابا غريغوريوس اعتمد

عليه في وضع نظام الترنيم المعروف باسم الترنيم الأمبروسي أو الغريغوري والذي اعتمدته الكنيسة اللاتينية. وفي هذا القرن أيضا ظهرت قصائد القديس رومانوس الحمصي، ومنها قصيدة مديح العذراء التي ترتل حتى الآن في كل يوم جمعة من الصوم الكبير. وفي القرن الثامن وضع القديس يوحنا الدمشقي كتاب الأكتويكس (كتاب الألحان الثمانية) الذي يصنّف فيه مجموعة من التراتيل حسب ألحانها الخاصة. وقام أيضا بكتابة تراتيل جديدة وضع ألحانها بنفسه وبمشاركة مجموعة من الرهبان الدمشقيين، ومنهم: القديس قزما الدمشقي، القديس أندراوس الذي صار أسقفا لكريت اليونانية، والقديس تيوفانوس الذي صار أسقفا لأزمير في تركيا.

وفي القرن العاشر تنصّرت بلاد الروس وأخذ مسيحيوها بالأنظمة الشرقية نفسها، وطوّروا بها وأنشؤوا ألحاناً توافق أذواقهم. لكن فيما بعد تركوا هذا النظام والتجؤوا إلى النظام الغربي الذي يعتمد الهارموني والبوليفوني. وإلى هذا العصر يعود أقدم مخطوط بيزنطي معروف حتى الآن. "بعد سقوط القسطنطينية بحوالي قرن، أي في القرن السادس عشر والسابع عشر، بدأت الموسيقى الكنسية في العودة إلى التقليد القديم (قبل السقوط) في ما عرف بمرحلة المتابعين والمحدّثين للتقليد وذلك نتيجة لنسخ عدد كبير من المخطوطات القديمة وظهرت أسماء كبيرة كثيرة في القرن السابع عشر في مجال التلحين الكنسي اعتبروا بموازاة ملحني القرن الرابع عشر أهميةً" (**١٥**).

وفي القرن التاسع عشر، وبسبب التطورات الكبيرة التي حصلت في الموسيقى الكنسية البيزنطية، وبخاصة بسبب تأثير الموسيقى العربية والموسيقى الفارسية، ظهرت حركة إصلاحية في هذه الموسيقى قام بها ثلاثة من رجالات الكنيسة، وضعوا أسس الموسيقى البيزنطية التي سميت باسمهم: "طريقة المعلمين الثلاثة"، ولا يزال يعمل بها حتى اليوم.

حتى منتصف القرن التاسع عشر، كانت أغلب كنائس سوريا تُصلّي باليونانية لأنها كانت تابعة للكرسي الانطاكي ذي الأكثرية اليونانية. وأثناء القداس كانت تستعمل اللغة السريانية في الكلام الجوهري. وقد بدأ الترتيل باللغة العربية على يد يوسف الدوماني، الذي حضر من القسطنطينية

١٥ - فيتالي، رامي: "مختصر تاريخ الموسيقى الكنسية البيزنطية" في "مدونتي": https://bit.ly/2xkmiGE

لتعليم الموسيقى الكنسية البيزنطية، "لكن تقليد يوسف الدوماني لم يكتب وإنما توارثه المرتلين شفهياً، وبدأ التدوين مع تلميذه الشهير متري المر (١٨٨٠- ١٩٦٩). كان المرّ شخصية موسيقية فذّة جعلته يتبوأ منصب رئيس المعهد الموسيقي في لبنان، وقد وضع ألحانا مدنية شهيرة مثل لحن أغنية "يالور حبك"، ولحن النشيد الوطني السوري السابق (نادت الأوطان هيّا)(**١٦**). كما وضع العديد من ألحان التراتيل التي لا تزال تتردد حتى اليوم في الكنائس المشرقية ولبنان، مثل ترتيل "افرحي أيتها الملكة"(**١٧**) وترتيلة "المجد لك يا مظهر النور"(**١٨**).

أهم ميزة في الترتيل البيزنطي هي:"L'ison" ("الأوسن") وهو غناء لدرجة التونيك يؤديه عدد صغير من الجوقة بنَفَسٍ واحد ممتد من بداية الترتيل حتى نهايته؛ وإذا جرى في منتصف الترتيل تغيير في الجنس فإن "الأوسن" يغنى على تونيك الجنس الجديد، وهكذا. ويعطي استمرار صوت التونيك من طبقة الباص مدىً للأفق الزمني والصوتي وهالة من الإحساس بالعمق الروحاني.

حظي تعليم الموسيقى البيزنطية في سوريا برعاية جيدة وكان يوجد في حمص، قبل الأزمة، معهد لتدريس الألحان البيزنطية.

العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى السريانية

العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى السريانية قوية وثمة الكثير من التأثير المتبادل، لكن ثمة بعض الفوارق أهمها:

- العناصر الموسيقية أي الموتيفات والعبارات الموسيقية التي تشكل الموسيقى السريانية هي عناصر شعبية ومن جذور الموسيقى الآرامية، في حين أن تراكيب الجمل الموسيقية البيزنطية، على الرغم من كونها شرقية الأجناس والمقامات، هي تراكيب منبثقة من الموسيقى اليونانية.

- الطابع العام للتراتيل والألحان السريانية هو طابع شعبي بسيط في غالبيته، أما التراتيل

١٦ - https://bit.ly/2kyTqkB

١٧ - https://bit.ly/2IREz3B

١٨ - https://bit.ly/2IPsVGu

البيزنطية فهي ذات فخامة ورصانة وإحساس بالعظمة والوقار.

- استطاعت الموسيقى البيزنطية أن تجد لها إشارات خاصة لتدوين ألحانها: "النومسات"، وهذه الكتابة لازالت مستعملة حتى الان. وبفضل وجود لغة التدوين هذه استطاعت الموسيقى البيزنطية الحفاظ على نفسها بشكل أحسن من بقية الموسيقات الدينية الشرقية، وتابعت تطورها في مدارس كبيرة وقوية في اليونان. وعمل كثير من السريان في مجال الموسيقى البيزنطية لأن معظم جماهير المؤمنين كانوا سوريين آراميين. في حين أن الموسيقى السريانية لم تستطع إيجاد لغة للكتابة ولتدوين الألحان، صحيحٌ أننا نجد بعض الإشارات، والخطوط القليلة، وهي محاولة لتقليد النومسات، لكنها لم تكتمل. مما أدى إلى إصابتها بالوهن والتعب.

لكن، رغم ذلك، تم تسجيل معظم التراث السرياني بمدرستيه الرئيسيتين: مدرسة "طورعابدين" و"مدرسة الرها"، على أشرطة مغناطيسية، وتم تدوينها بالعلامات الموسيقية الحديثة.

في السنوات القليلة السابقة للأزمة السورية، بدأ الاهتمام بالتراث السرياني الآرامي يعود تدريجيا إلى سورية، لكن مع الحرب الحالية ومع تشرد السوريين في بلاد الشتات، لم يبقَ من معلمي الألحان إلا القليل. فصارت حالة التراث السرياني الارامي أضعف بكثير من السابق وصارت مهددة بالضياع الكامل.

إن بين أيدينا الآن أعداداً كبيرة من الألحان السريانية، تزيد عن الألف لحن، تشكل تراثاً شفهياً انتقل من جيل إلى جيل حتى وصل إلينا اليوم. ولا شك أن تغيرات، وإضافات، كثيرة أصابت هذا التراث أثناء هذه الانتقالات الشفهية، ناهيك عما أصابه من نقصان وضياع. لكن ما عندنا الآن كاف لتكوين وثيقة هامة عن الموسيقى السريانية، موسيقى الشعب الآرامي المتنصّر.

خصائص الموسيقى السريانية

أستخدم السريان نظام الألحان الثمانية (أوكتايكوس) مثل الموسيقى اليونانية والبيزنطية، وهذا يعني وضع ثمانية ألحان لنص واحد، وقد ساهم هذا الأسلوب المتميز في إغناء التراث اللحني،

والمعاني اللحنية الموسيقية الموجودة.

تنبني هذه الألحان على نظام الأجناس أي (التتراكورد) وهذه تحوي بين درجاتها الموسيقية مسافات ثلاثة أرباع (مسافات ميكروتونية). لا يعني هذا أن الألحان لا تتجاوز الأربع والخمس درجات موسيقية، وإنما يعني أنه عند الرغبة في التوسع في اللحن لأسباب فنية، يمكن أن يتم ذلك من تجمع عدة أجناس (تتراكوردات)، صعوداً أو هبوطاً، لتشكيل هذا التوسع، كما هو الحال في تراتيل التخشفتات (الابتهالات) والتهاليل والمزامير الاحتفالية. وأنواع هذه الأجناس (حسب التسميات المعاصرة في منطقة الشرق الأوسط) هي:

١- اللحن الأول (قدمويو) وهو مبني على جنس البيات(**١٩**)

٢- اللحن الثاني (ترايونو) وهو مبني على جنس الحسيني(**٢٠**)

٣-اللحن الثالث (تليتويو) مبني على جنس السيكا(**٢١**)

٤- اللحن الرابع (ربيعويو) مبني على جنس الراست(**٢٢**)

٥- اللحن الخامس (حميشويو) مبني على جنس الحجاز والسيكا وأحيانا الراست(**٢٣**)

٦- اللحن السادس (شتيتويو) مبني على جنس البيات لكن معظم هذه الألحان لا تستقر على تونيك الجنس إنما يبقى معلقا على الدرجة الخامسة(**٢٤**)

٧- اللحن السابع (شبيعويو) مبني على جنس الصبا(**٢٥**)

٨- اللحن الثامن (تمينويو) مبني على جنس الحجاز وأحيانا الراست(**٢٦**)

تؤدّى هذه الألحان من قبل مجموعتين (جوقتين) من المرتلين وبشكل متناوب. وهنا لا

١٩ - https://bit.ly/2LCKVBl

٢٠ - https://bit.ly/2L3z7qR

٢١ - https://bit.ly/2GXpbNc

٢٢ - https://bit.ly/2IXsGov

٢٣ - https://bit.ly/2IXrQs7

٢٤ - https://bit.ly/2GWL8f9

٢٥ - https://bit.ly/2JdHqDk

٢٦ - https://bit.ly/2JdBaeL

بد من طرح التساؤل الهام حول ما إذا كانت الموسيقى السريانية الآرامية في عصورها الأولى تحوي على مسافات ثلاثة أرباع؟

والحقيقة أننا لا نملك الجواب القاطع لعدم وجود وثائق مكتوبة ومدونة. كل ما هنالك أننا اليوم نسمع في كافة التقاليد السريانية (المدارس) الأرثوذكسية -المارونية- الكاثوليكية وعلى مساحة جغرافية واسعة، بوجود مسافات أرباع درجة مما يعني أن لهذا الأمر نصيباً كبيراً من الصدقية.

اعتُمِد في تركيب أوزان الشعر السرياني، بالدرجة الأولى، على المقاطع اللفظية المؤلفة من حركة صوتية واحدة على حرف واحد، مثل: **بُ** - **لُ**, أو حركة مع حرف ساكن مثل: **قُلْ** - **بَرْ**, أو حرفين ساكنين بينهما حرف محرك مثل: **لْمُرْ** - **دْبَرْ**. وللحركات عند السريان قدر واحد من الزمن سواء كانت مشبعة أو مطبقة مثل - **لا** - **قُمْ**

يمكن لأوزان الشعر هذه أن تكون متساوية الدعائم أو مختلفة الدعائم. وقد ذكر "أنطوان التكريتي" البليغ أن الشعر السرياني المتساوي الدعائم يُصاغ على إحدى عشر حركة. غير أننا نجد أوزانا أخرى كثيرة الاستعمال، مثل:

- **الوزن اليعقوبي**، ويتألف من /١٢/ حركة ٤ - ٤ – ٤
- **وزن مار بلاي**، ويتألف من عشر /١٠/ حركات ٥ – ٥
- **الوزن الأفرامي**، ويتألف من سبع /٧/ حركات

أما الأوزان المختلفة الدعائم فهي مزيج من أوزان متعددة ومختلفة مثال: (٣+٨) أو (٥+٦) أو (٤+٧) أما الوزن المبني على ثلاث عشرة حركة فهو وزن من ابتكار الفيلسوف (وفا الآرامي).

تتسم هذه الألحان والجمل الموسيقية بطابع البساطة والعفوية ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن غاية هذه الموسيقى كانت مساعدة جمهور المصلين البسطاء في الوصول إلى عالم الروحانية.

تترتب الجمل الموسيقية ترتيباً تسلسلياً، أي أن الدرجات الموسيقية تتالى الواحدة تلو الاخرى صعودا أو هبوطا. لكننا نجد، في معظم التراتيل، قفزات رباعية وخماسية وسداسية، إلخ.

للموسيقات والعبارات الموسيقية تراكيب لحنية، وتراكيب إيقاعية خاصة بها. بعض هذه الألحان يلتزم بالعروض الشعرية الناظمة للنص، بينما يختلف قسم آخر عنها، أي يكون للجمل اللحنية إيقاعها الخاص المختلف عن إيقاع النص الشعري. فيمكن للمقطع اللفظي الواحد (سيلاب) أن يتخصص بدرجة موسيقية واحدة، وأحيانا قد يحمل المقطع الواحد درجتين موسيقيتين وربما ثلاث، أو أربع درجات. أما في التهاليل (هولولو) فنجد المقطع الواحد (سيلاب) يحوي أكثر من عشر درجات موسيقية واكثر، كذلك الحال في التخشفتات.

ترتبط صيغة الألحان بصيغة القالب الشعري، فهناك صيغة أحادية (أ - أ - أ) وصيغة ثنائية (أ - ب - أ) وصيغة ثلاثية (أ - ب - ج - أ)، وهناك قالب متتابعات كما هي الحال في الارتجالات اللحنية.

يرجع قدْرٌ كبير من الموسيقى التراثية في المنطقة إلى الموسيقى السريانية، وهذا ما يجعلها حاملة للكثير من الرموز والدلالات والمضامين المرتبطة بالحياة الاجتماعية، وبالحالات الروحانية لشعوب المنطقة، مما يمنحها غنىً ثقافيا وروحياً عظيماً.

تسمح المقارنة بين الموسيقى السريانية وموسيقات الشعوب المجاورة بالاستنتاج أن هذه هي محصلة لمجموعة من الروافد:

١- بقايا ألحان المعابد الوثنية في المنطقة الآرامية.

٢- ألحان وضعها أباء الكنيسة أمثال: برديصان - مار إفرام - مار يعقوب السروجي - ومار بلاي، إلخ.

٣- مجموعة كبيرة من الألحان الشعبية المدنية في المنطقة والتي تعود جذورها إلى الألحان الآرامية، رغم أنها تغنى باللغة العربية.

٤- بعض ألحان الكنيسة اليونانية البيزنطية، وهذا ما يطلق عليه اسم: (القوانين اليونانية).



ترتيل – "كنيسة رقاد السيدة العذراء للروم الأرثوذوكس"، اللاذقية.

توثيق الموسيقى السريانية وتدوينها:

تم تدوين الجزء الهام من التراث الموسيقي السرياني في كل أنحاء العالم(**٢٧**) في كتاب البيتجاز (وهو القاموس الكبير الذي يحوي قسماً كبيراً من ألحان الكنيسة بأنواعها المختلفة) الذي صدرت أول طبعة منه في عام ١٩٩٢ حسب تقليد "دير الزعفران"، ثم صدرت طبعة أخرى منه عام ١٩٩٣ وفي عام ١٩٩٦ صدرت الطبعة المنقحة.

٢٧ - قام بذلك الموسيقار السوري نوري إسكندر بتكليف من نيافة المطران مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم راعي أبرشية حلب للسريان الأرثوذكس.

وفي عام ٢٠٠٣ تم صدور كتاب البيتجاز حسب تقليد "الرها"، التي تعرف حاليا باسم "اورفا" في تركيا.

يضم كتاب بيتجاز جميع الألحان والتراتيل الموزعة في كتب الطقوس السنوية المستعملة على مدار السنة(٢٨)، وهي:

١- قوليه شهرويه ܩܠܐ ܫܗܪܝܐ

٢- قوليه عادية

٣- قوقليون

٤- قونونيه يونونيه

٥- قاديشات ألوهو (التقاديس الثلاثة)

٦- فرديه

٧- عقبو

٨- سوتورو

٩- سوغيتو

١٠- سيبلتو

١١- ماروبو

١٢- مدروشو

١٣- هولولو

١٤- زومورو

١٥- غوشمو

٢٨ - هذه الكتب هي:
ا- الإشحيم: وهو كتاب صلوات المساء والصباح للأيامات العادية من الأسبوع ويحوي كل أنواع التراتيل الكنسية.
ب- الفنقيث العادي: لأيام السبت والأحد. ج- الفنقيث الخاص: للأعياد السيّدية د- "فنقيث الحاش" : لصلوات أسبوع الآلام. هـ- "فنقيث الصوم الكبير". و- كتاب الزواج. ز- كتاب العماد. ح- كتاب الجناز. ط- كتاب تقديس الميرون ي- كتاب الرسامات.

١٦- بوعوتو

١٧- تخشفتو وغيرها

للبيتجاز أربع مدارس لحنية مختلفة:

١- المدرسة (التقليد) الرهاوية، وهي أهم المدارس، وكان قد سجّل ألحانها الشمّاس "عبد الغني شماس" والقس "آداي توما". وقام بتدوينها موسيقار ألماني اسمه ايفار شموت شفالر

٢- مدرسة "ديرالزعفران": وقد سجل ألحانها البطريرك يعقوب الثالث إبان إقامته في الولايات المتحدة. وقد تم تدوين هاتين المدرستين بالنوطة الموسيقية الغربية من قبل الموسيقار السوري "نوري إسكندر".

٣- مدرسة "صدد" و"زيدل" في وسط .

٤- مدرسة الموصل شرق الفرات

تنقسم مجموعة التراتيل الموجودة والمسجلة في بيتجاز إلى ثلاثة أنواع رئيسة من التراتيل:

١- التراتيل الصغيرة حيث لا يتجاوز طول الترتيلة الواحدة منها ١٠ – ١٥ ثانية، مثل:

قوقليون-تبرتو-بعوتو.

٢- التراتيل المتوسطة ويتراوح طولها بين ٥٠ و ٦٠ ثانية، مثل:

عقبو - قولو - مدروشو - فردو.

٣- التراتيل الطويل ويتراوح طولها بين ٤ و٧ دقائق، مثل: هولولو - تخشفتو - المزامير الاحتفالية.

هذه التراتيل تتجمع ضمن مجموعات صغيرة لخدمة موضوع معين وتسمى تشمشتو (خدمة) مثل:

- "تشمشتو د صليبو" وتعني "خدمة الصليب" وتتألف من :عقبو - قولو - بعوتو

(مور يعقوب).

- "تشمشتو د بولدات ألوهو" وتعني "خدمة والدة الإله".

- "خدمة القديسين" وتتألف من :

١- أبيات من قوقليون

٢- عقبو

٣- قولو من بيتجاز

٤- شوبحو (تسبيحة)

٥- ختام حوتومو

وهناك مجموعات أخرى أطول من السابقات تدور موضوعاتها حول الحوارات بين المسيح ورسله والناس إلخ. كما توجد تراتيل طويلة، مثل: تخشفتو، أو مثل التراتيل المرتبطة بمناسبة كبيرة مثل ترتيلة "شوبحو الطوبو"، التي تتناول موضوع غسل المسيح لأرجل التلاميذ.

ولا بد أن نذكّر هنا بأنه لا يزال هناك عددٌ لا بأس به من التراتيل لم تدون ألحانه ونوطاته حتى الآن في البيتاجاز، مثال: التخشفتات، واللوطانيات وتراتيل أخرى.

إن الألحان المدوَّنة في البيتجاز متوزعة، كما ذكرنا أعلاه، في كتب الليتورجيا العديدة، ولا يمكن الاستفادة من هذه الألحان المدونة بالنوتة الحديثة إلا من قبل المختصين ودارسي الموسيقى. ولكي تكون الفائدة تامة لطلاب الإكليروس، ولجميع المهتمين بشؤون الثقافة والموسيقى وجوقات المرتلين (الكورالات)، لا بد من تثبيت هذه الألحان في أماكنها ضمن الكتب الأصلية إلى جانب نصوصها الخاصة، مصحوبة بتسجيلاتها الصوتية. ولا شك أن خطوة كهذه ستساعد على:

١- حفظ الألحان السريانية الآرامية الشعبية، واستمرار وجودها في الكنائس، في كل مكان من العالم.

٢- حفظ جذور الموسيقى السورية بقسمها الأكبر، وتقديمها للناس لإعادة خلقها في العالم الذي سينبعث من جديد بعد ويلات الحرب المدمرة.

نماذج من الألحان السريانية

١- قسم من القوليه والمداريش وشوحلوف بعوتو

نجد في أماكن عديدة من الجمل اللحنية الموسيقية، أحيانا في وسط اللحن وأحيانا في النهاية، أنها تؤدى بإضافة أحرف صوتية (**أومْ مْو - إن يي - أم ما**... إلخ.). هذه الألفاظ الصوتية كانت تركز الإيقاع، وتوضح الجمل الموسيقية بإضافة تتمات واستطالات.

٢- تارعيه دغنونو

نجد في تراتيل كبيرة وطويلة احتفالية، مثل: تارعيه داغنونو، وكما هو موضح في التدوين في النموذج II (الصفحتان التاليتان) كيف أن الأحرف الصوتية (المكتوبة باللون الأحمر) تشكل أجزاءً من الجمل الموسيقية والإيقاعية.

٣- ترتيلة: "هلمّ يا أخوتي فلنذهب"

حيث دُوّنت باللون الأحمر الأحرف الصوتيه المضافة مع النوطات الموسيقية، وتظهر الإضافة بين الجمل، وبشكل أوضح، في صفحة النص المكتوب بالأحرف العربية (ص.٥).

إذا تأملنا شكل النص والأحرف الصوتية المضافة باللون الأحمر جيداً، سيتبادر إلى ذهننا شكل الموشح المشرقي الحلبي. ولا يستبعد أن يكون الموشح متأثرا بهذه التراتيل كأشكال موسيقية.

٤- ترتيلة الزياح

تُنشد الترتيلة قبل قراءة الأنجيل وتتكون من جملة واحدة: (عام شليو وْ دِحِلتو ونخفوتو نصوت ونشماع) (**ܥܡ ܫܠܝܐ ܘܕܚܠܬܐ ܘܢܟܦܘܬܐ ܢܨܘܬ ܘܢܫܡܥ**). نلاحظ، في هذه الترتيلة أيضاً، على حرف واحد (سيلاب) درجات موسيقية عديدة، وبلحن موسيقي مكمل للسابق (كما هو واضح باللون الأحمر). تبدو هذه التراتيل بمثابة تحضيرٍ وتمهيدٍ للمدّات العلامية بالألحان، كما هو الحال في الموشحات المشرقية.

اللحن الثاني المتغير

I

بصوتو د مور يعقوب -

الايقاع اللحني رباعي بسيط

4/4 أو 8/4

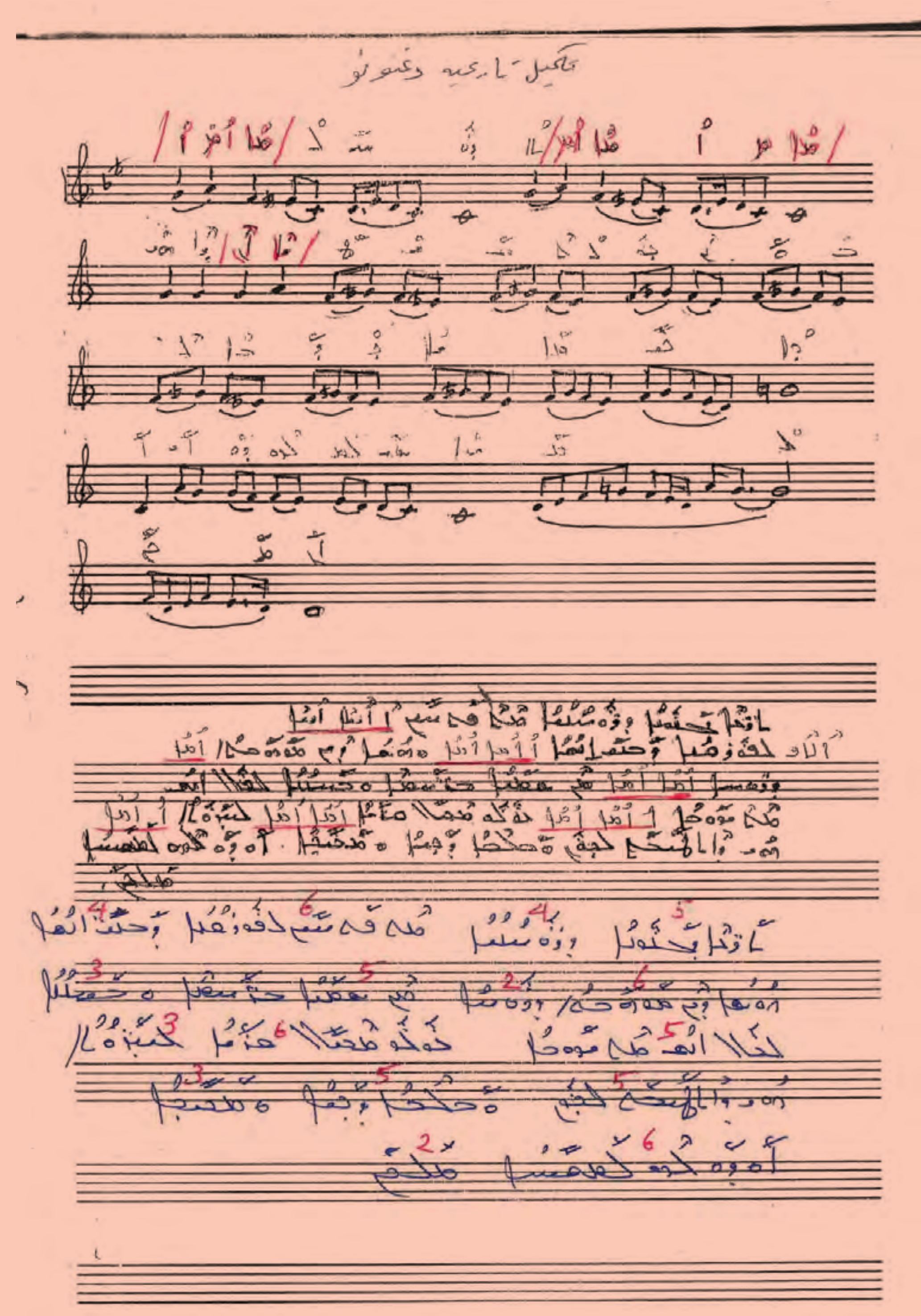
جنس اللحن : جنس البيات

الوزن الشعري

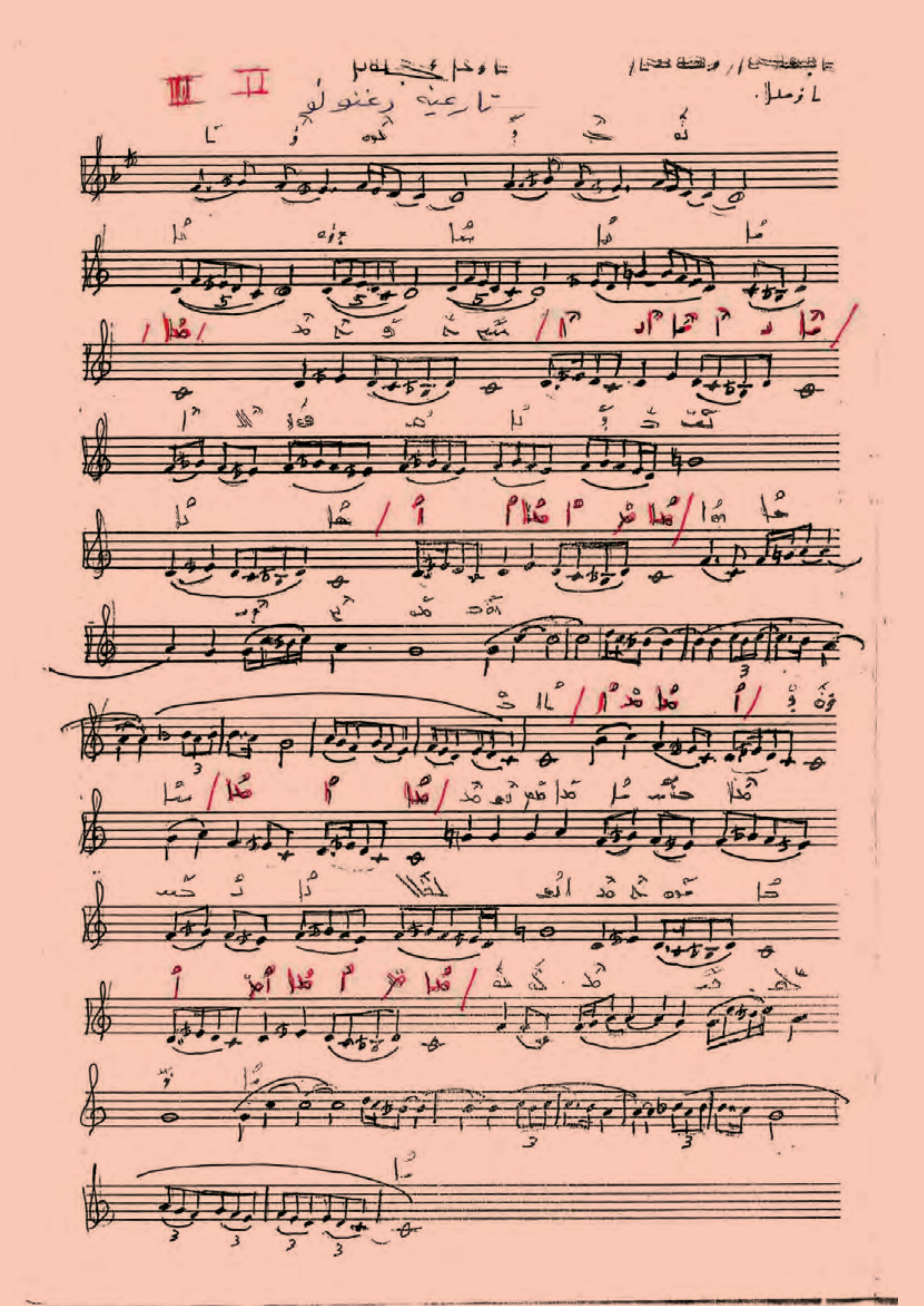
4+4+4 = 12 مقطع

اثنا عشريا

نموذج ١



نموذج ٢



(6) لحن : هلمّ - يا اخوتي نذهب لزيارة كيف محمدٌ السخ . III

تاو آحاي نيزال نخزيه إنْ يه إنْ يه
دابرو مْمو كاما آد عوشيد إن يه إدْ

A

يوهبين آترو مين قودما أمْ ما أم ماو
مايو(مْمو) ديو(مْمو) رِدْنون (مْ مُو أُومو)

ياب أتَرو ياب زاليق(قام ما آ آماو) .
قا(آمْما) دين(يه ايه شي) إينوم(مواون)

B

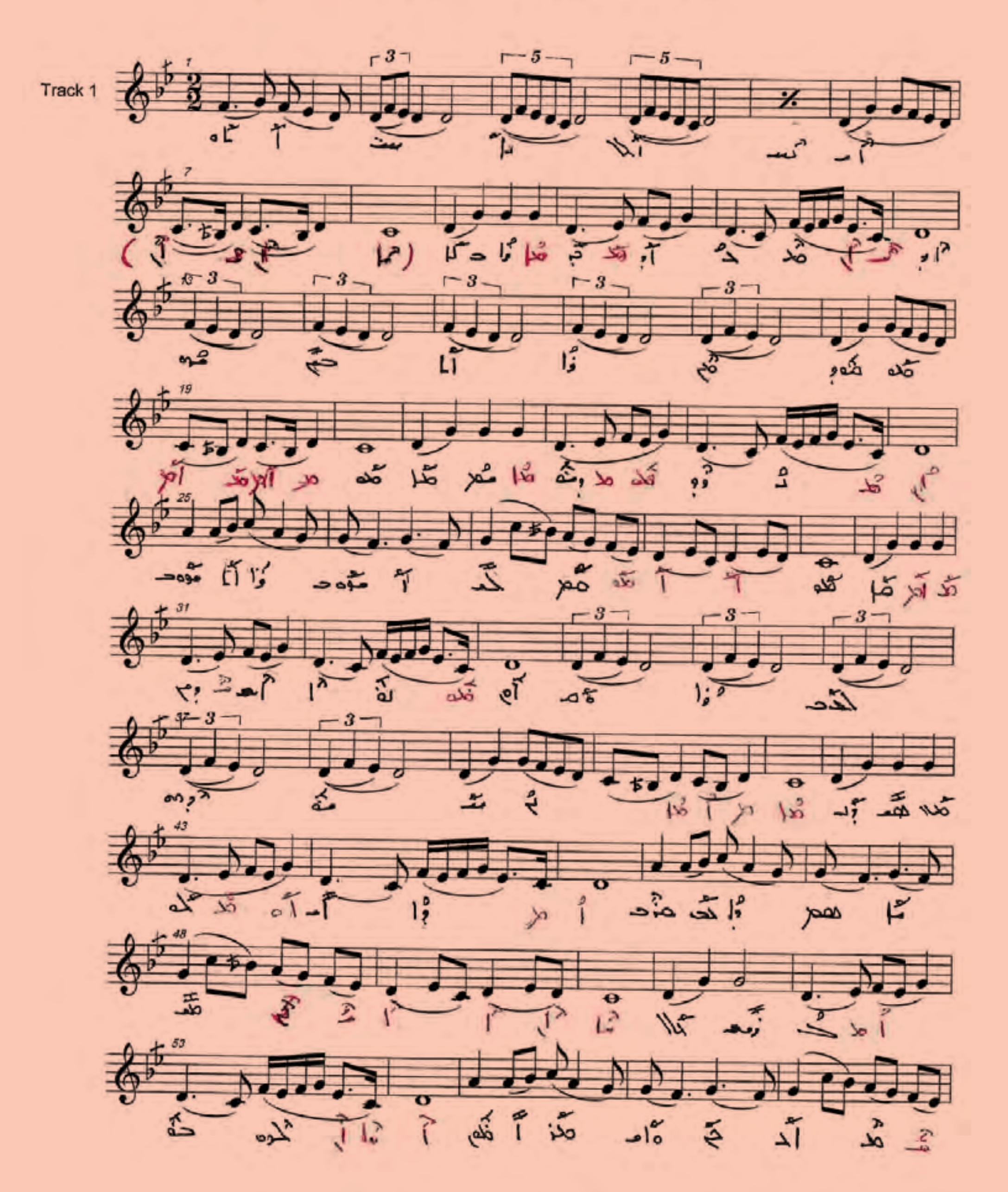
واقرو لعابديه يوحالون (أمْ مو أُومْ مو)
دانسيم علا(ماو) إيدو(مْ مُو أُو)

A

قريب عابديه سوم يا مينين (يه آيه آين يه)
عال ريش غومْ(مواُو) بو ليه(إن يه ايه)
مون إيمار وايكان أعم(ن يه آيه ايه ن يه)
موز لو(مْمو) يو(م او) داعنو (أُوم مواُو)
وين إيمار باشو دابو(مْ مو أُو أُو م مو)
هو با(مْ ما آم ما) بوخ آ(مْ ما) آت
وين إيمار باشو دابرو(مْ مو أُو أُوم مو)
آت هو ابرو حا(مْ ما) بيبو(مْ مو آو)
وين ايمار باشو دروحو(مْ مو أُو أُوم مو)
حاد هو روزو تليس(ى اين) تو يو(مْ مو او) الخ - - - -
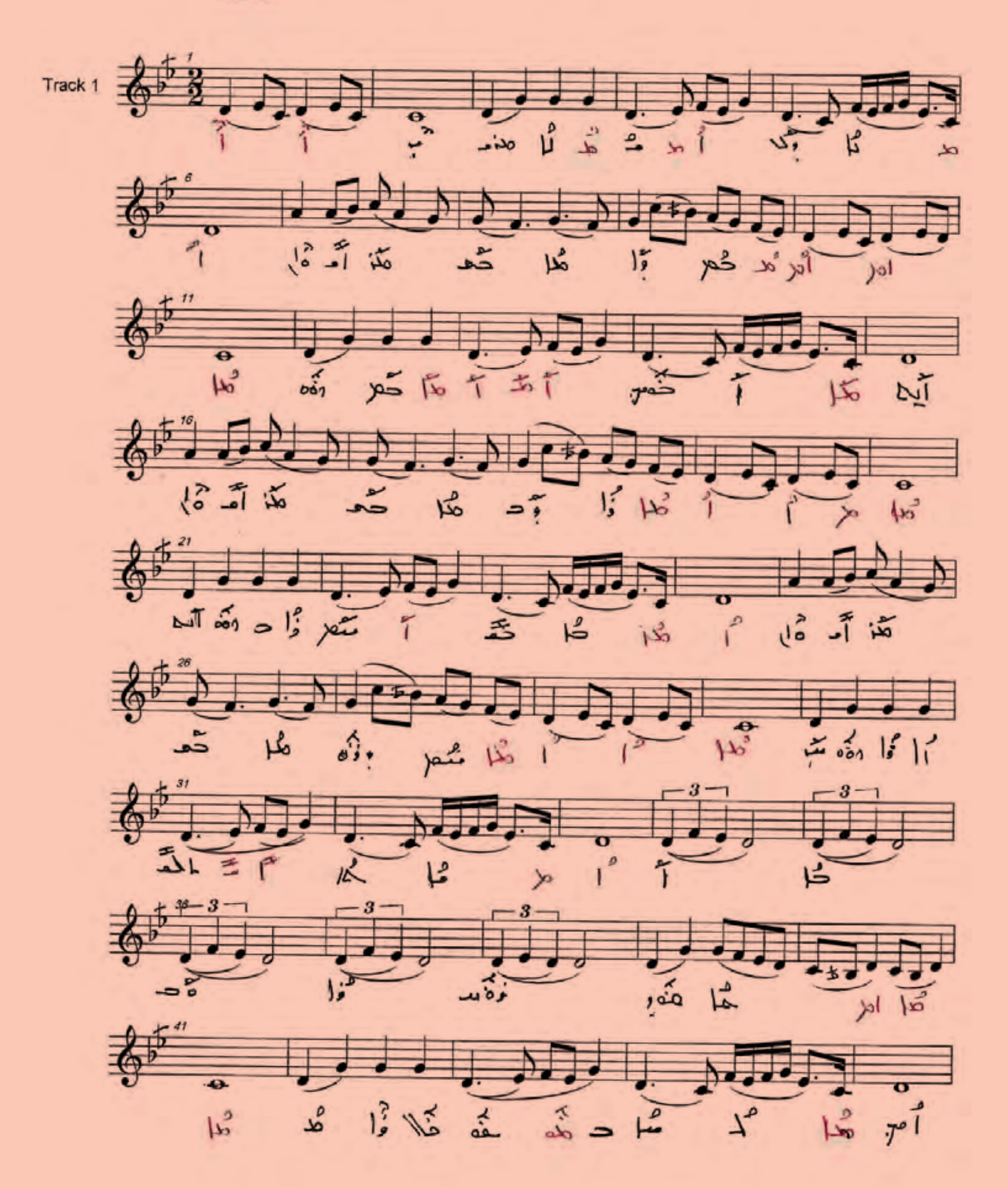
B

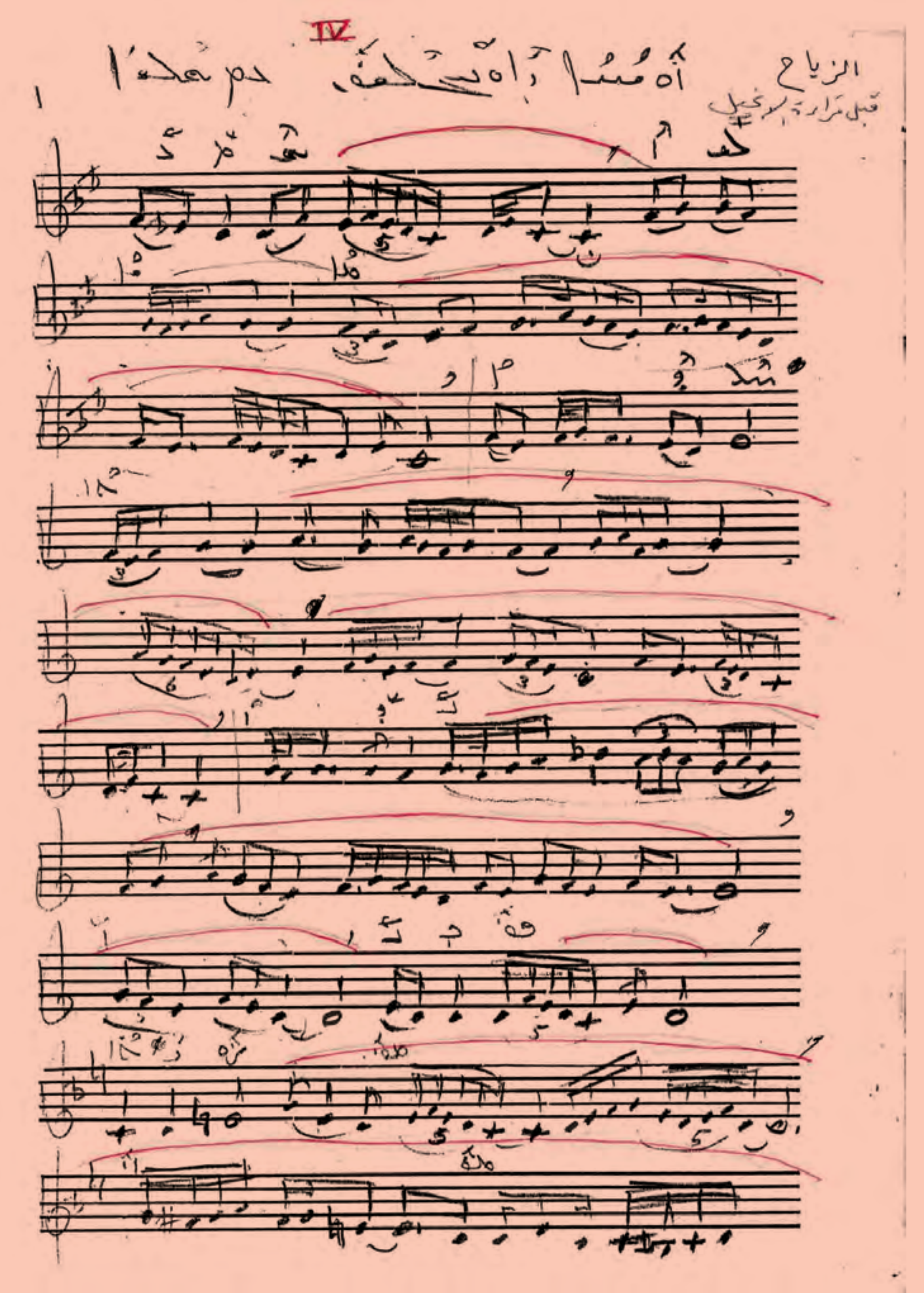
هلموا يا إخوتي فلنذهب



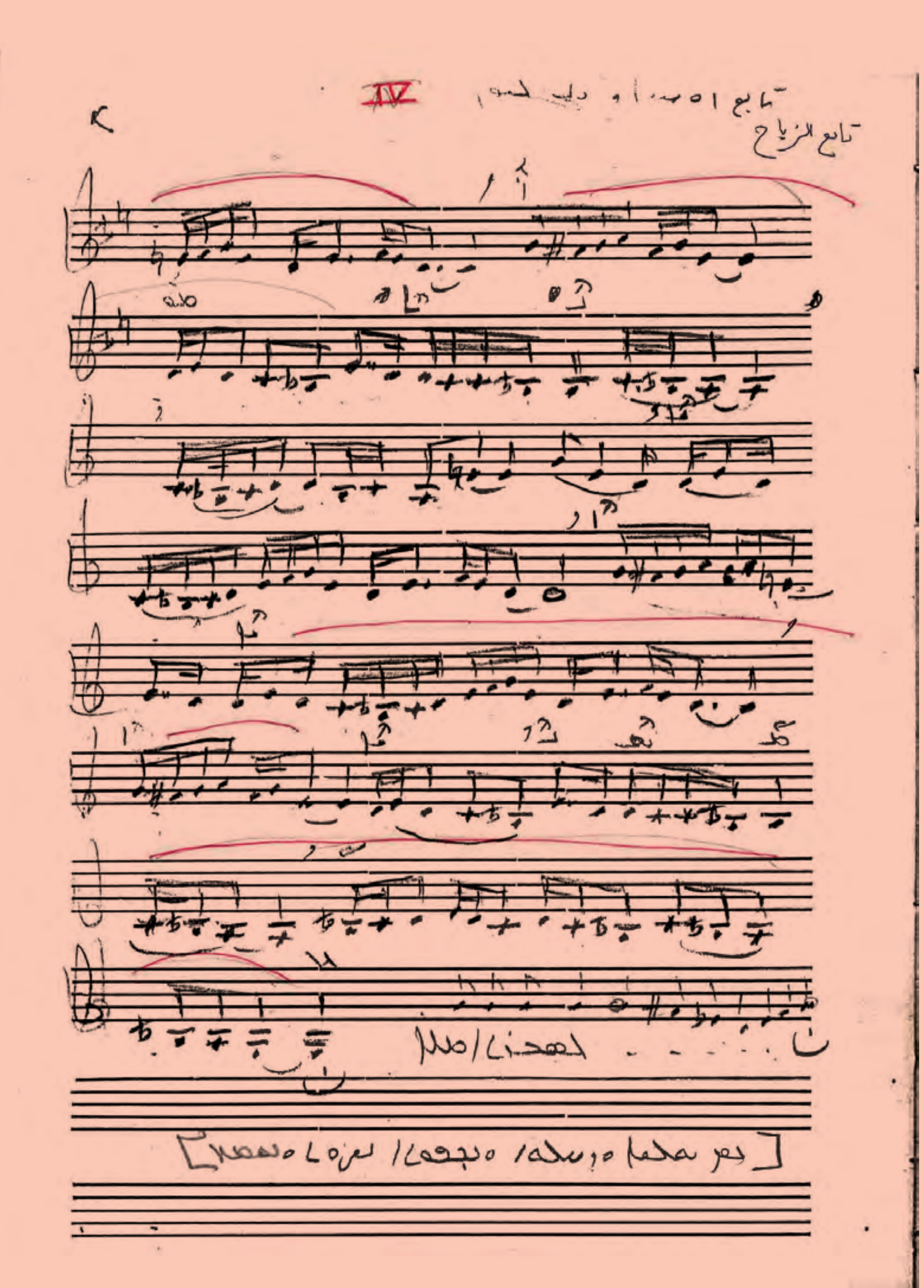
نموذج ٣

هلموا يا إخوتي فلنذهب 2





نموذج ٤


IV
تابع الزياح

١-٣: الموسيقى الأرمنية

يعود وجود الأرمن تاريخياً في سوريا إلى حقبتين مختلفتين، فمن ناحية، هناك جماعة صغيرة منهم تعود أصولها إلى مملكة أرمينيا القديمة (١٩٠-٣٨٧م) التي كانت تصل بحدودها حتى الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، وإلى الهجرات الأرمنية التي شجع عليها الأباطرة البيزنطيون، وهي جماعة مستقرة في شمال غرب البلاد، وهناك جماعة كبيرة هُجّرت في عامي ١٩١٥ و١٩١٦.

تمتد جذور الموسيقى الأرمنية إلى نحو ثلاثة آلاف سنة، وثمّة لُقى، ونقوش أثرية تؤكد وجود بعض الآلات الموسيقية كالناي والصنوج منذ الألف الأول قبل الميلاد.

في الفترة الممتدة بين القرنين الثاني والرابع قبل الميلاد، اتخذت الموسيقى عند الأرمن صفتها الخاصة. وقد لعب استقرار الدولة زمن الملك ديكران الثاني العظيم (٥٥ – ٩٥ ق.م.) دوراً مهماً في نشوء الموسيقى الأرمنية القومية، حيث عرف زمانه نهضة حقيقية في الأدب والفن كان من معالمها تشكّل فرق موسيقية من سدنة المعابد والمرتلين ومن المنشدين القوالين.

في البداية، كان الغناء الأرمني أحادي الصوت ويتمحور حول إنشاد القصائد الملحمية التي تغني سير الأبطال والآلهة. وكان المنشد يستخدم آلة موسيقية وحيدة، ويتميز إنشاده بذكر اسم النغم، وذكر نوع الآلة الموسيقية، اللذين سيستخدمهما في قصيدته.

اعتنقت مملكة أرمينيا المسيحية باكراً وكانت أول دولة مسيحية في التاريخ. وكما حصل مع الشعوب الأخرى، قام الأرمن بإنشاد "المزامير" في طقوسهم الكنسية قبل أن يبدؤوا بتأليف تراتيلهم الخاصة بهم.

في أوائل القرن الخامس، عملت مجموعة من رجال العلم، أشهرهم القديس ميسروب ماشدوتس (٣٦١-٤٤٠)، في مدينة الرها السورية (أورفا التركية اليوم)، وبمساعدة من الكنيسة السريانية هناك، لإيجاد أحرف خاصة للّغة الأرمنية، وتم ذلك في عام ٤٠٦ ميلادية. وفي ذات السنة، تمت ترجمة الكتاب المقدس إلى الأرمنية فكان ذلك دافعاً لإتمام

وضع النصوص الليتورجية مع ألحانها. وقد اعتمدت التراتيل والألحان الكنسية، في تلك الفترة، على الألحان الشعبية المبنية على ترابط سلاسل الأجناس "التتراكورد" (أي تتابع أربع نغمات متتالية) و"البنتاكورد" (تتابع خمس نغمات متتالية). وعلى هذا، فالموسيقى الأرمنية، كالبيزنطية والفارسية والعربية والتركية، هي موسيقى "ميكروتوني"، أي إِنها تعتمد في تركيبها على الجزء الصغير من البعد الطنيني، وفيها سلالم شرقية تتصف باستعمال الفاصلة الثنائية المزيدة ، كما هو الشأن في الموسيقى بوجه عام(**٢٩**).

مع نهاية القرن السادس عشر توقف التدوين الموسيقي على الطريقة الأرمنية، واستمر حتى القرن العشرين مما أدى إلى فقد الكثير من التراث الأرمني الموسيقي. "وحاول الشمّاس كريكور كَابَاسَاكَلْيان إِعادة تشكيل الأوزان الموسيقيّة والألحان القديمة المُعَقَّدة بكتاباتها وعلاماتها, بهدف استحداث أبجديّة موسيقيّة جديدة تشمل كلّ المقامات الموسيقية والألحان القديمة من دمج التدوين الموسيقي الأرمني الشرقي والبيزنطي, وهو وإِنْ لم ينجح في ذلك, فإِنّه وضع لبنة الأساس لعلم الأوزان الموسيقيّة الأرمنيّة الحديث"(**٣٠**).

يعود الفضل الأكبر في جمع الألحان الأرمنية، وحفظها من الضياع، إلى الراهب كوميتاس (١٨٦٩-١٩٣٥)، الذي أدخل، في نهاية القرن التاسع عشر، البوليفونية في الموسيقى الأرمنية. ويعتبر كوميتاس مؤسس الموسيقى الأرمنية الكلاسيكية الحديثة وانصب جل عمله على جمع الألحان الشعبية وتدوينها، وعلى إبراز الميزات القومية الخاصة بالموسيقى الأرمنية.

بعد قدوم الأرمن إلى سوريا في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين ظهرت الكنائس الأرمنية، وخاصة الكنائس الأرثوذكسية، في المدن السورية الكبرى. وصارت الموسيقى الدينية الأرمنية جزءاً أصيلاً من الموسيقى الدينية التقليدية في سوريا.

٢٩ - أنظر: هشام الشمعة، الموسوعة العربية، مادة "الأرمن"، هيئة الموسوعة العربية، دمشق.

٣٠ - المصدر نفسه.

الموسيقى الإسلامية

موقف الإسلام من الموسيقى ملتبس، ومتناقض. فهناك رأي تتناقله جماعة تقول إن الإسلام حرّمها مقابل جماعة أخرى ترى أنه حللها. والواقع أن القرآن، وهو الدستور الأسمى للمسلم، حيادي تماما بالنسبة للموضوع. فهو لا يحتوي على أي إشارة تحليل، أو تشريع، أو تحبيب بالموسيقى؛ تماما مثلما لا يحتوي على أي إشارة تحريم، أو رفض، أو كره لها. أما في أحاديث الرسول، وهي المصدر الثاني للتشريع الإسلامي، فهي مخزون لا ينضب لكل المتناقضات في ما يخص الموسيقى. ففيها يجد دعاة التحريم نصوصا يعتمدون عليها في تحريمهم، كما يجد دعاة التحليل ما يريدونه لإثبات دعواهم في التحليل. وهذا ما يجعل، في الواقع، كل محاولة لإثبات واحد من الموقفين، أمرا نافلا لا فائدة منه.

وإن كان الفقه الإسلامي يحفل بالمواقف والفتاوى المتضاربة حول الموضوع فإن التاريخ الإسلامي يعجّ بحكايات الطرب والغناء والرقص وممارسة الموسيقى لدى شرائح المجتمع الإسلامي كلها، وأهمها وأكثرها إمتاعا، تلك التي تتوارد عن مجالس السلطتين الدينية والسياسية، ناهيك عن الحياة الاجتماعية لعامة المسلمين.

مما لا ريب فيه أن الإسلام البدئي قلب الحياة الثقافية في الجزيرة العربية، وقضى على

شكل من أشكال التعاطي الاجتماعي مع الموسيقى، ألا وهو الشكل المتمثل بحيازة القيان والاستمتاع بهن وبغنائهن، لكنه، مع انتشاره خارج حدود الجزيرة العربية واختلاطه بثقافات أخرى بيزنطية وفارسية بشكل خاص، تأثّر هو أيضا بهذه الثقافات وأخد منها في شتى مجالات الحياة ومنها الموسيقى.

في زمن النهضة الأولى التي أسس لها محمد علي باشا، دخلت الموسيقى كنشاط تشجعه الدولة وتشرف عليه. فشُكّلت الفرق العسكرية الموسيقية، وأنشئت المدارس لتعليم الموسيقى. وبدءا من ذاك الوقت دخلت الموسيقى كعنصر مواكب للحداثة في المجتمعين المصري والشامي، وصار التعامل معها من مظاهر الحياة العادية لكل المجتمع بعيدا عن سلطة الدين وشيوخه. بل أن الإسلام ذاته استثمر في الموسيقى وفي أثرها الروحي والعاطفي، وأقلمها مع تعاليمه فصارت ملازمة للكثير من الممارسات الدينية والطقوس التي صار الكثير منها طقوساً رسمية مميزة للإسلام . ومن أهم هذه الممارسات:

٢-١: الأذان

هو الدعوة إلى الصلوات بنداء واضح يُطلقه مؤذن ذو صوت جميل، تيمّنا بالنبي محمد الذي اختار المؤذن الأول في الإسلام (بلال) لجمال صوته.

يتكوّن الأذان من عدد محدود من الجمل قد تزيد لدى بعض المذاهب، أو الطوائف، أو في بعض البلدان. أما موسيقياً فهو لا يقبل مصاحبة أي آلة موسيقية، وله في أغلب الأوقات لحن ثابت (مقام الحجاز والراست). لكن بعض الشيوخ، ذوي الشخصية الموسيقية الفريدة، لا يترددون عن أداء الأذان بأسلوبهم الخاص لترك بصمتهم الموسيقية على فِعل ديني لا يخلو من القداسة. وفي بعض المدن، في سوريا أو غيرها، يقوم المؤذنون بإنشاد أبيات من الشعر قبل بدء الآذان، وخاصة قبل آذان الفجر قي الأيام العادية، ويسمّى بالتذكير أو التسميع(**٣١**)، وقبل العشاء مساء الخميس

٣١ - https://bit.ly/2IXrQs7

وقبل الظهر يوم الجمعة. أحياناً يقوم بعض الشيوخ، كما في الجامع الأموي في دمشق، بتأدية الأذان في جوقة جماعية.

٢-٢: الاحتفالات بالمناسبات الدينية

٢-٢-١: احتفالات رسمية

وهي احتفالات عديدة، محترمة في كل أماكن انتشار المسلمين في العالم، يقوم خلالها المؤمنون بإنشاد جمل بسيطة، أو أدعية، أو ابتهالات، بشكل جماعي وبألحان ثابتة تقريبا. غالبية هذه الاحتفالات محصورة على الرجال، خاصة عندما تجري في أماكن عامة كالمساجد، غير أننا نلحظ، أكثر فأكثر، مشاركة النساء في الأماكن المخصصة لهن. كما يمكن لبعض هذه الاحتفالات، كما في الموالد النبوية، أن يكون الاحتفال نسائيا بالكامل. ومن أهم هذه الاحتفالات:

- تكبيرات العيدين: عيد الفطر في نهاية شهر الصوم، وعيد الأضحى عند انتهاء مناسك الحج(**٣٢**).

- مولد النبي محمد في شهر ربيع الأول، وهو الشهر الثالث في السنة القمرية. وهو أهم احتفال ديني لدى السنة. يتضمن المولد مقاطع لتلاوة القرآن يقوم بها مقرئ لوحده، أو يقوم بها الحشد المجتمع في المسجد بشكل جماعي. وليس في المولد ترتيب محدد لتوالي المقاطع لكنه يبدأ دائماً بقراءة القرآن ثم تتوالى المدائح النبوية والتواشيح بلا موسيقى، سوى، في بعض الأحيان، الآلات الإيقاعية كالدف، والمزهر.. ولا تختلف الاحتفالات الأخرى الجماعية عن ترتيب المولد النبوي سوى بوجوب ذكر دعاء معيّن في هذا الاحتفال أو ذاك.

- ليلة القدر في ليلة السابع والعشرين من رمضان

- ليلة النصف من شهر شعبان

- ليلة الإسراء والمعراج في اليوم السادس والعشرين من شهر رجب

٣٢ - https://bit.ly/2sfxrU3

- صلاة تراويح رمضان يؤديها المؤمنون جماعة في المسجد بعد صلاة العشاء، ويختتمونها بأداء الأناشيد الدينية.



أطفال في احتفال المولد النبوي في الجامع الأموي الكبير، دمشق
© حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط

٢-٢-٢: احتفالات خاصة

نقصد بالاحتفالات الخاصة تلك التي لا تعتبر عامة لكل المسلمين وإنما تحتفل بها جماعة، أو طائفة منهم. وكما هو معلوم، يضم المجتمع السوري العديد من المكوّنات الطائفية والمذهبية التي تمارس كل واحدة منها طقوسا خاصة بها، تصحبها بنمط خاص من الموسيقى، أو تتدخل في الأنماط الموسيقية الشائعة، عبر تغيير الكلمات بشكل خاص، لتتوافق مع فكرها أو معتقدها. تتوقّف مشاركة النساء في هذه الاحتفالات الدينية الخاصة على النظرة الخاصة، بكل مذهب أو طائفة، للمرأة ولحضورها في المجتمع.

- **عيد "الرابع"**

يصادف "عيد الرابع" يوم الرابع من نيسان حسب التقويم اليولياني ويوم السابع عشر (١٧) منه، حسب التقويم الجيورجي. كان هذا اليوم في الحضارات القديمة المتتالية على المنطقة عيد الربيع، أو عيد بداية السنة. وقد تحوّل لدى عدد من الجماعات ليتخّذ تسميات أو رموزاً جديدة. ومن بين هذه الجماعات المقيمة في منطقة شرق المتوسط، اعتمدت الطائفة العلوية هذا العيد يوما احتفاليا ذا دلالات دينية/اجتماعية خاصة. حيث يجتمع أتباع الطائفة حول بعض المزارات ذات المكانة المميزة، وفي مناطق محددة في يوم ١٧ نيسان، فيقيمون يوما احتفاليا مخصصا لفعاليات دينية مرتبطة بالمكان المقدس (المزار) وفعاليات دنيوية مرتبطة بالنشاطات الحياتية: الطعام والشراب والموسيقى والرقص. وتشارك النساء بقوة في هذه الاحتفالات إذ تناط بهن الأعمال المرتبطة بالنشاطات الحياتية، ويأخذن دورا هاما في الغناء وفي حلقات الرقص المعقودة على جانب الاحتفال الديني.

لا توجد أنماط موسيقية خاصة بهذا اليوم غير أن الموسيقى والغناء والرقص تشكل محورا أساسيا من محاور الاحتفال. فيجتمع مطربون شعبيون من المنطقة أو من المناطق القريبة، فيؤدون الأناشيد المبنية على أنماط الغناء الشعبي المختلفة الشائعة في المنطقة (الموّال، العتابا، الميجانا، الهويدلي، أبو الزلف....) ويشترك الموسيقيون في العيد وخاصة عازفو الآلات الشعبية (الربابة، الآلات الإيقاعية: الطبل، الدربكة، الطبل الكبير، الناي بشتى أنواعه: الناي، المزوج، الماصول، الزرنة، البنجيرة، الأرغول..). وتُعقد حلقات الدبكة العديدة التي يشارك فيها مئات المحتفلين من رجال ونساء من كافة الأعمار، ويبقى الاحتفال حتى ساعة متأخرة من الليل.

- **عيد "الفرح بالله"**، يوم **٢٥ آب:**

يصادف هذا العيد يوم ٢٥ آب، وهو العيد الوحيد للطائفة المرشدية، ويسترجع ذكرى إطلاق الدعوة المرشدية على يد إمامها "مجيب بن سلمان المرشد" يوم ٢٥ آب ١٩٥١. وتقام طقوس الاحتفال في سُرادقات مبنية خصيصاً للمناسبة وتدعى (ساحات)، وتتضمن غناء أشعار نظمها إمام

الطائفة ولُحّنت على ألحان الأغاني الشعبية المنتشرة، أو ألحان الأغاني العربية المعروفة، وتعقد حلقات الدبكة والرقص. والاحتفال مفتوح لمن يرغب، لكن الدخول إلى الساحات مقتصر على أتباع الطائفة من الجنسين.

- يوم "خميس المشايخ"، الخميس الأخير من نيسان:

عيد مخصص لمشايخ الصوفية يعرضون فيه كراماتهم، وحتى وقت كبير تميزت بلدة الحصن باحتفالها بهذا اليوم. كانت "نوبات" المشايخ تخرج بعراضة يتقدمها علم النوبة المشدود كشراع، يتبعه علم آخر يطلقون عليه اسم "الغضبان" ثم "السنجق"، وخلف الأعلام يمشي الموسيقيون الذين يلعبون على الآلات المسموحة في الموسيقى الدينية الإسلامية : الطبل، والصنج، والمزاهر المزينة. ثم مريدو الشيخ الذين يتمايلون كما يفعلون في حلقات الذكر. تلتقي النوبات في المقبرة، وبعد زيارة قبور مؤسسي النوبات، يتجه الجمع إلى ساحة حيث يدخل بعض المريدين في حالة "الحلول"، ويقوم الشيوخ بإظهار "كراماتهم" و"خوارقهم" وسط حشود المتفرجين(**٣٣**).

- احتفالات "عاشوراء":

يوم العاشر من محرم، أول أشهر السنة الهجرية، يوم بالغ الأهمية عند الطائفة الشيعية، إذ وقعت فيه واقعة كربلاء التي استشهد فيها الإمام الثالث : الحسين بن علي. وفي كل عام يقوم جزء كبير من أتباع الطائفة الشيعية بمراسم وطقوس تهدف إلى التذكير بهذه الحادثة، وإلى ترسيخها في المخيلة الجماعية للمؤمنين.

تشكل "مجالس العزاء الحسينية" و"المسيرات: بما تتضمنه من إنشاد ولطم وتطبير" الطقسين المركزيين في احتفالات إحياء عاشوراء. وهما طقسا حزن وتذكّر وبكاء، يتم خلالهما قراءة الحكاية الكربلائية، والقصائد الخاصة بالمناسبة بإيقاع موسيقي حزين، بينما تنشد الأناشيد بألحان حماسية مبنية على الإيقاع المستخدم في عملية "اللطم".

٣٣ - لمزيد من التفاصيل حول هذه الاحتفالات أنظر: مدينة الحصن في ذاكرة الأيام، للمحامي خالد بيطار، إصدار خاص، ٢٠٠٦. ص. ٢٠٣-٢٠٨

يقوم بقراءة الحكاية وتأدية الأناشيد شيوخ متمرّسون ومتخصصون بذلك، أما "اللطميات"، أي الأناشيد المصاحبة للمسيرات، فيمكن أن يؤديها منشد مدني يطلق عليه اسم: الرادود، وغالبية هؤلاء الرواديد هم من الجنسية العراقية(**٣٤**). ويلاحظ في أكثر من منطقة من المناطق التي تمارس فيها اللطميات وجود رادودات إناث يؤدين الأناشيد المناسبة في الحلقات الخاصة للنساء.

وقد حُصرت هذه الطقوس في منطقة "السيدة زينب"، جنوب العاصمة دمشق. غير أنه، في السنوات القليلة المنصرمة، تزايد انتشار هذه الطقوس فعُقدت المجالس، ومشت المسيرات في شوارع المدينة القديمة التي يتزايد فيها وجود الرموز الشيعية بشكل ملحوظ.

٢-٢-٣: احتفالات مشتركة

نجد في سوريا الكثير من الأعياد ذات الطابع الديني التي لا تزال تحتفظ في طقوسها بآثار واضحة لاحتفاء المجتمع الزراعي بالطبيعة. ومن الأمثلة على ذلك الأعياد التي تحل في نهايات شهر آذار وبدايات نيسان وتأخذ أصلها من عودة الربيع. بعض هذه الأعياد تشير إلى تفتح الزهور وتحظى بمسميات مختلفة فتصبح (خميس الزهور) عند الطوائف المسيحية، (خميس النبات/الزهور) عند الطائفة السنية، وعيد الزهورية (وهو اسم يطلق على عيد الرابع) لدى الطائفة العلوية. وبعضها يشير إلى بدء موسم بذار القمح مثل عيد (القديسة بربارة) الذي يحل يوم ٧ كانون الأول لدى الطوائف المسيحية الغربية ويوم ١٤ كانون الأول لدى الطوائف المسيحية الشرقية، وهو نفسه عيد (البربارة) لدى الطائفة العلوية. وبعض منها يستخدم البيض كرمز لانبثاق سر الحياة من ظاهر الجماد. وإن كان عيد الفصح هو أشهرها وأبقاها حيث يلوّن البيض ويتنافس الناس على كسره، فإن خميس الفقّاس في بعض المجتمعات الإسلامية والذي يصادف في نفس الوقت تقريبا (الخميس الثاني من نيسان)، والذي يسمى لدى بعض الناس بخميس البيض، يعرف طقسا مماثلا، وكان يجري في

٣٤ - مثال عن اللطميات بصوت الرادود الحسيني "محمد الحجيرات" https://bit.ly/2L63pJH

بلدة الحصن، وفي كثير من قرى حمص، حتى وقت قريب(**٣٥**).

وكان الاحتفال في هذه الأعياد في المناطق المتنوعة طائفيا يتميز بتشارك الأطفال من جميع الطوائف بالأناشيد نفسها التي يطلقونها راكضين في الأزقة ومتنقلين من بيت إلى آخر لجمع الزهور من السكان، ومنها هذه الأهزوجة التي لا تزال محفوظة في العديد من المناطق مثل مدينة حماة ومدينة حمص، وتقول كلماتها:

اعطـــونا من زهوركن، حتى النبي يزوركن

سبع طبول وسبع زمور لفاطمة بنت الرسول

والجاجة على السطوح، بتعطونا ولاّ منروح

وللمرأة دور كبير في استدامة هذا النوع من الاحتفالات وفي الحفاظ عليه، ووجودها مركزي في الطقوس الخاصة به. فهي التي تستقبل على عتبات الأبواب جوقة الأطفال أثناء تطوافهم بين الدور، وهي التي تمنحهم الزهور والحلويات التي ينتظرونها، وهي التي تهتم بتنكّرهم، وهي التي تشجعهم على المتابعة وإتمام الطقس. فلذلك لا غرو أن نجد الأهازيج التي ينشدها الأطفال مُوَلّفة على شخصية مؤنثة، هي السيدة صاحبة البيت التي تستقبل الأطفال وتحقق لهم ما يطلبونه فيغنون:

ليرة فوق ليرة   صاحبة البيت أميرة

وإن أحجمت عن العطاء، ينشدون انتقاما منها:

شيلة فوق شيلة   صاحبة البيت بخيلة(**٣٦**).

٣٥ - أنظر كتاب "أعياد الربيع القديمة في حمص" بالفرنسية : Les Anciennes fêtes de printemps à Homs للباحث جان إيف جيّون من منشورات المعهد الفرنسي في دمشق، ١٩٩٣

٣٦ - سنجد هذا الطقس في في فصل لاحق، أنظر فصل "الموسيقى المرتبطة بالحياة الاجتماعية- أناشيد الاستسقاء".

٢-٣: الذِكر

هوطقس عبادة يقوم خلاله المؤمن، أو الجماعة، بذكر الله. ومجالس الذكر هي احتفالات دينية اجتماعية يجتمع فيها الناس في المساجد أو الزوايا أو البيوت. ويلتئم اللقاء في أوقات محددة لا ترتبط بمناسبة دينية، لكن أهم الاحتفالات تلك التي تقام في المناسبات الدينية وخاصة في يوم المولد النبوي، حيث يصل عدد المشاركين في الذكر إلى بضع مئات.

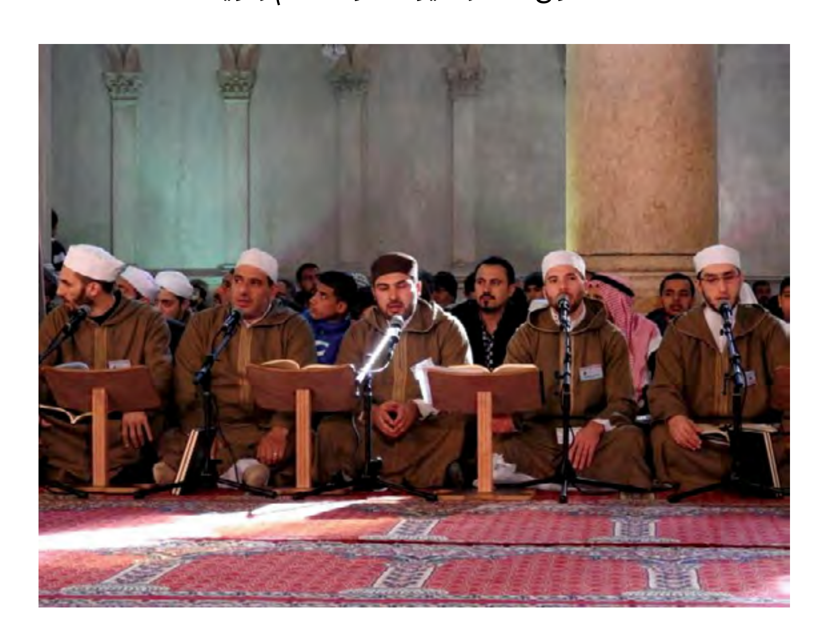
تبدأ الأذكار بقراءات قرآنية لتأخذ بعد ذلك مناحي مختلفة حسب النهج الخاص بالمنشد. ويتكون الذكر من أجزاء تسمى "الفصول" وهي "كثيرة عدداً، ومعقدة من حيث حركة أجساد الذاكرين، والفاظ الفصل وأناشيده (موشح، وتوشيح، وقدود، ومدحات)"، "يبدأ الفصل بإيقاع بطيء جدا، ثم يرتقي المنشد بالدرجة الصوتية ويباشر بإنشاد موشح أو توشيح آخر يتناسب والطبقة والمقام الذي وُصِل إليه، إلى أن يصل إلى الذروة في الدرجة والسرعة، والذاكرون المحترفون يتبعونه"(**٣٧**). لا يوجد للأذكار ترتيب محدد للفصول التي تؤدّى خلالها، ولا توجد للفصول أناشيد ثابتة بالضرورة، فقد يقوم المنشد بتضمين الفصل موشحات أو قدوداً أو موالات متغيّرة في كل مرة، حسب مقدرته الصوتية أو حسب وسع محفوظاته، أو، ربما، حسب مزاجه.

من الصعب جدا تحديد عدد الفصول المقدّمة في الأذكار، وخاصة أن الشيوخ الحافظين لها غالبا ما يتباهون بمحفوظاتهم النادرة، والصعبة الأداء، فيتمنّعون عن إشاعتها في حلقاتهم العامة. وربما شكّل هذا الأمر واحداً من الأسباب الأساسية لفقدان الكثير من الفصول التي كانت تؤدّى سابقاً. ويذكر الباحث الموسيقي، وواحد من أشهر العوّادين في سوريا، محمد قدري دلال أنّ الشيخ صالح الجذبة عدّ في كتابه (سفينة الحقيقة في علم السماح) "أربعين فصلا ونيفاً، ولكن المتداول الآن –حتى في الزاوية الهلالية التي تعد أكثر محافظة من سواها- لا يتجاوز نصف العدد.."(**٣٨**) وقد بدأنا نرى من وقت قصير اهتمام موسيقيين شباب بالذكر كمنتج تراثي موسيقي أيضا، وليس كحالة

٣٧ - محمد قدري دلال، "شيخ المطربين صبري مدلل..."، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦، ص. ٥٨
٣٨ - المصدر نفسه، ص.٥٨



منشدان في حضرة شاذلية
© حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط



مولد في الجامع الأموي الكبير، دمشق
© حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط

دينية-اجتماعية فقط، كما هو الحال مع فرقة "نوا" الحلبية(**٣٩**).

للأذكار لدى الطرق الصوفية المختلفة أهمية خاصة، وبعض هذه الطرق يجعل للقاءات الذكر مواعيد دورية ثابتة في الزاوية الخاصة بالطريقة. كما في الزاوية الهلالية في مدينة حلب التابعة للطريقة "القادرية الخلوتية"، أو زاوية الباذنجكي في حلب أيضا التابعة للطريقة "الرفاعية"؛ وفي دمشق في العديد من الزوايا مثل تلك الخاصة بالطريقة "الشاذلية" في جامع السادات الصغير، أو مثل زاوية أبو الشامات الخاصة بالطريقة "اليزيدية اليشرطية"، أو مثل جامع المولوية الشهير. وفي حمص الزاوية الخاصة بالطريقة "السعدية الجباوية" والتي تحمل اسمها. ومن الجدير بالذكر هنا أن أغلب الزوايا في المدن السورية التي وصل إليها القتال قد تهدّم، أو تخرّب بسبب الأعمال العسكرية.

ينعقد الذكر لدى أغلب هذه الطرق وفق تنظيم مكاني محترم، في الزاوية الهلالية مثلا، يقف المشاركون في أماكن مخصصة لهم حسب موقعهم في التراتبية الإنشادية: كبير المنشدين (وهو، عادة، ريّس الزاوية)، فالجناحان (واحد من كل طرف)، فالمعاونون، ثم يتوزع بقية المشاركين فيقف حافظو الأناشيد القدماء في طرف ليشكلوا (صف المريدين)، ويقف في طرف آخر المستجدّون الأغرار ليشكلوا (صف القاصر)، أما شيوخ الطريقة فيقفون مواجهة المنشدين في (صف التمام)(**٤٠**). ولدى بعض الطرق، كما عند الطريقة السعدية الجباوية(**٤١**) يقف الشيخ في وسط حلقة المشاركين كضابط إيقاع لحركاتهم بينما يقف المنشد وفرقته في طرف القاعة أو في وسط الحلقة أحيانا. وإذا ابتعدنا عن المراكز الكبرى للطرق الصوفية، وهي غالبا مراكز مدينية، تخفت قليلا المظاهر الدينية للذكر ويتخلخل، إلى حد كبير، التنظيم المكاني. كما نرى في هذا المقطع المصّور النادر لحفلة ذكر في مدينة الرقة(**٤٢**)

وتتميز بعض الطرق الصوفية بممارسات خاصة مرافقة للأذكار. ففي الطريقة الرفاعية مثلا

٣٩ - https://bit.ly/2L4PhAq

٤٠ - أنظر: قدري دلال، المصدر نفسه.

٤١ - ذكر في الزاوية السعدية الجباوية في دمشق: https://bit.ly/2LFS049

٤٢ - مقطع بعنوان "حضره صوفية" للمخرج السوري عمر أميرالاي(- ٢٠١١) صوره عام ١٩٧٢ في مدينة الرقة: https://bit.ly/2xnJHHd

يقوم بعض المشاركين بالذكر بطقس "ضرب الشيش"، الذي يعني إدخال أسياخ معدنية من أطوال مختلفة في مناطق محددة من أجسامهم، وغالبا ما تكون الخدّين واللسان والخاصرتين والبطن، من غير أن تسيل أية دماء، وهذا ما يعتبرونه من الكرامات الخاصة بطريقتهم.

أما الطريقة المولوية فتتميز أذكارها بطقس "الفتلة"، الذي يقال إن مؤسس الطريقة "مولانا" جلال الدين الرومي تلقى أسراره من شمس الدين التبريزي في مدينة قونية عام ١٢٤٤م. تقوم بطقس الفتلة مجموعة من المشاركين في الذكر وليس كلهم، لأنها تحتاج إلى خبرة وتدريب طويلين غير متاحين لجميع أفراد الطريقة.



فتلة مولوية في جامع المولوية، دمشق
© حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط

يتميز راقصو الفتلة، ويسمّون بالدروايش، بألبستهم وبحركاتهم الراقصة الخاصة. فهم يلبسون طبقتين من الملابس، الأولى داخلية بيضاء، وتتكون من سروال ضيق وفوقه لباس خاص مشدود عند الكتفين والصدر ثم يتّسع كثيرا في قسمه السفلي الذي يسمّى "التنورة". يعلوها سترة قصيرة بلا أزرار، ويشَدُّون على خصورهم حزاما أسود، أو أحمر وأسود؛ والثانية خارجية سوداء وتتكون من جبّة طويلة وفضفاضة، تغطي كامل جسمهم. ويعتمر الراقصون طربوشا أسطوانيا طويلا من وبر الجمال أو من اللباد الخشن، لونه بني حائل ويطلق عليه اسم "الكلاة" أو "السكّة". وتحمل قطع اللباس هذه مجموعة من الرموز التي تشير بمجملها إلى زهد الدرويش بهذه الحياة الفانية، كما في الجدول:

قطعة اللباس	الرمز
الطربوش	شاهدة القبر(الموت)
خشونة نسيج الطربوش	قسوة الحياة وشظف العيش
اللون الأبيض للطبقة الأولى	الكفن
السترة القصيرة	قصر الحياة
الحزام	خط الشمس الفاصل بين العالمين
الحزام المشدود	التصبّر على الجوع والفقر
الجبة الواسعة	التخلّي عن متع الحياة
اللون الأسود	الزهد

تبدأ الفتلة بتقدم الراقصين الواحد تلو الآخر نحو شيخه، المنشد الرئيس. يقترب الدرويش بخطى بطيئة، مظهرا قدراً كبيراً من التواضع والاحترام، رافعاً بيده اليسرى طرف جبته، وواضعاً يده اليمنى على موضع القلب في الطرف الأيسر من صدره، ثم، من غير أن يتكلم، يستأذن شيخه ببدء الدوران فيمنحه هذا الأذن بإيماءة خفيفة من رأسه.

عندها، يبدأ بالدوران ببطء على عكس عقارب الساعة، ويخلع الجبة السوداء، ثم يأخذ بالتسارع رويدا رويدا وفق الإيقاع الذي يفرضه المنشد بينما يقوم، من وقت لآخر، بتحريك اليدين ليعيد ترتيبها في وضعيات ذات رموز معينة، ومنها:

الحركة	**الرمز**
خلع الجبة السوداء	التطهر من أدران الحياة الدنيا
الدوران عكس عقارب الساعة	الطواف حول الكعبة/ دوران الكواكب حول الشمس /دوران الملائكة حول العرش
اليدان فوق الكتفين	تذكر الملكين والسلام عليهما
اليد اليمنى منبسطة ومنفتحة نحو الأعلى	طلب المدد من الله
اليد اليسرى منبسطة ومنقلبة نحو الأسفل	التخلّي عن الدنيا ومبتذلاتها
مصالبة اليدين فوق الصدر	حفظ الإيمان في الصدر

الذكر المولوي هو، كما يبدو واضحاً، من أكثر الأذكار تنظيما ودقة. لكنه أخذ في السنوات الأخيرة يبتعد عن غرضه الإيماني الأصلي بعد أن أصبحت فقرة "المولوية" من البرنامج الثابت لبعض المطاعم السياحية في العاصمة حيث يقوم الراقصون بتقديم "الفتلة" بين طاولات الزبائن وعلى موسيقى لا علاقة لها بالفصول الأصلية للذكر(**٤٣**).

٤٣ - https://bit.ly/2L5RBqz



طلب الإذن بالبدء بالرقص



فتلة مولوية في جامع المولوية، دمشق.

الفصل الثاني

الموسيقى الإثنية

الموسيقى العربية(٤٤)

بالرجوع الى التراث الأدبي القديم في سوريا نلاحظ : استعمال الأبواق في أسطورة "فرخس وأوروبا الفينيقية"، والناي في أسطورة "عشتار وأدونيس"، والهارب في أسطورة "إنليل"، والدف في أسطورة "مناة"، وآلة "اللير" في أسطورة "هرمس". وبنظرة سريعة إلى المكتشفات الأثرية نتبيّن أنواع الآلات الموسيقية السورية في العصور القديمة، فمن الآلات الإيقاعية المجسَّدة في المنحوتات نجد: الطبول والدفوف والصنوج؛ ومن الآلات النفخية نجد: الناي، والناي المزدوج، والبوق؛ ومن الآلات الوترية: الهارب والكنارة.

في مدينة أوغاريت الساحلية السورية، اكتُشف، سنة ١٩٥٠، رقيمٌ أثري لمخطوط يعود إلى ١٤٠٠سنة قبل الميلاد(**٤٥**)، ما هي رموز ذلك الرقم؟ وماذا تعني؟ أجاب على هذا السؤال الباحث "ريتشارد دمبريل" صاحب كتاب "آثار علم الموسيقى في الشرق الأدنى القديم" الذي قدَّم، سنة ١٩٩١، تأويلاً للرقيم الموسيقي الحوري المكتشَف في أوغاريت، وهو تأويل افترق عن تأويلات عدة اختصاصيين آخرين، ومفاده أن هذا المخطوط هو أول مدونة موسيقية في التاريخ. ثم عمل

٤٤ - وضع الصيغة الأولى من هذا النص الموسيقي الأستاذ خالد الجرماني

٤٥ - أنظر الفصل الأول من هذا الكتاب

دمبريل على فك رموز المدوّنة ليجد أنها جزء من مجموعة تحتوي ٣٦ أغنية أطلق عليها اسم "الأغاني الحرانية" حفرت بالخط المسماري على ألواح من الطين. ويبدو أنها ألفت تضرعاً للآلهة وإحداها وجدت بشكل شبه كامل مما يجعلها أقدم مثال معروف للتدوين الموسيقى في العالم.

كان جنوب بلاد الشام موطناً للأنباط الذين امتد نفوذهم حتى "تدمر" قبل أن يقضي الإمبراطور الروماني "تراجان" على دولتهم عام ١٠٦م، ويحتل الرومان عاصمتهم عام ٢٧٢ م. وبعد سقوط تدمر، بسط الغساسنة القادمون من الجنوب، نفوذهم على الدولة النبطية، وكان الغساسنة يستقدمون إلى بلاطهم الموسيقيين والمغنيين والمغنيات من مكة والحيرة وبيزنطة، وقد وصف الشاعر حسان بن ثابت الذي حضر ليلة طرب من ليالي بلاط الملك الغساني جبلة بن الأيهم الذي حكم ما بين عام ٦٢٣ وعام ٦٣٧ ما شاهده: "لقد رأيت عشر قيان، خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط (العيدان)، وخمساً يغنين غناء أهل الحيرة".

لمحة تاريخية

يتّضح مما سبق أن للموسيقى والغناء جذراً تاريخياً عميقاً نستطيع رؤية آثاره مع بداية محاولات الإنسان للتدوين، وهو جزء من روافد الموسيقى والغناء العربي التقليديين في سوريا، فمن أوغاريت إلى الآراميين إلى الآشوريين إلى السريان إلى الأنباط إلى العصر البيزنطي والغساسنة، كل هذه الحضارات تركت، في المحصّلة، أثراً في الموروث الموسيقي العربي التقليدي في سوريا.

الموسيقى والغناء العربي التقليديين بدأ باتخاذ الشكل الذي نعرفه اليوم في العصر الأموي (٦٦١-٧٥٠). فعندما انتقلت الخلافة إلى الأمويين عام ٦٦١ م، شرعوا بتشييد القصور في عاصمة الخلافة دمشق، وانتقل الغناء إلى هذه القصور، وكان من الأعمال المخصصة للموالي (لا ننسى أن الموالي كانوا يتمتعون بمكانة اجتماعية أعلى من مكانة الرقيق). وظهرت أولى الكتابات في الموسيقى "كتاب النغم" الذي وضعه "يونس الكاتب". ومن الإيقاعات الكثيرة التداول في العصر الأموي نذكر إيقاعي "خفيف الرمل" (٦/٨) و"السماعي الثقيل" (١٠/٨).

في العصر العباسي تعددت المقامات والأوزان، وظهرت مدرستان في الغناء: مدرسة "إبراهيم الموصلي" (٧٤٢م - ٨٠٦م)، وهي المدرسة القائمة على التفاصيل الدقيقة في الغناء وكانت تسمى "الغناء القديم"، ومدرسة التبسيط في الأداء والتركيز على النغم الرئيسي والتي أنشأها "إبراهيم بن المهدي" وعرفت فيما بعد بـاسم "الإبراهيمي". كما ظهرت مؤلفات تهتم بالموسيقى وتوثيقها ككتاب "الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني. وحدثت نقلة نوعية على يد الموسيقي والمغني والشاعر "زرياب" (٧٨٧م-٨٥٢م) الذي حمل موروثاً موسيقياً، وموهبة نادرةً إلى الأندلس حيث أسس أول مدرسة في الغناء والموسيقى كان لها تأثيرها الكبير على الغرب والشرق، كما كانت ولادة فن جديد هو "الموشحات الأندلسية" التي برزت كقالب مستقل عن القصيدة الشعرية نصاً" ولحناً".

في أواخرالعصر العباسي، بين عامي ٩٢٩ و ٩٤٤، استولى بنو حمدان على شمال الجزيرة والشام، و جعلوا الموصل وحلب مركزين من مراكز الحياة الثقافية. وكان سيف الدولة الحمداني (٩٤٤-٩٦٧) ملكاً وشاعراً اجتمع في بلاطه في حلب الشاعر أبو الطيب المتنبي، والموسيقي الفيلسوف أبو نصر محمد الفارابي الذي ألَّف كتباً عدة منها: "الموسيقي الكبير"، و"كلام في الموسيقى"، و"في إحصاء العلوم"عرض فيه للموسيقى. تضمنت هذه الكتب دراسات عن طبيعة الأصوات وتوافقها، وأنواع الأنغام والأوزان والإيقاعات والآلات الموسيقية، والسلم الموسيقي والدساتين (الأبعاد النغمية) وما إليها. وإليه ينسب اختراع آلة القانون .بعد هذه الفترة وإبان عصور السلاجقة والدولة الأيوبية والمماليك ١٠٥٨-١٢٥٠، لم تترك كتب المؤرخين أثراً يدل على مستوى الموسيقى والغناء العربي.

في الفترة العثمانية تكرست قوالب آلية مثل البشرف والسماعي، وأخرى غنائية مثل الأدوار. وقد تأثرت بلاد الشام بالمولوية التي ابتدعها "مولانا جلال الدين الرومي" (١٢٠٧ - ١٢٧٣) في "قونية". وقد ازدهر هذا النوع من التصوف في حلب ودمشق حتى صار الكثير من المشتغلين بالموسيقى من أصحاب الطريقة المولوية، إلى أن جاء السلطان سليم الثالث (١٧٦١- ١٨٠٨م) والذي كان موسيقياً، فشجع الموسيقيين وأخرجهم من تكايا المولوية إلى قصره، قبل أن ينطلقوا في مجال الموسيقى والغناء الدنيوي ابتداءً من منتصف القرن الثامن عشر.

من الموسيقيين العثمانيين الذين اشتهروا وعزفت مؤلفاتهم في بلاد الشام وغيرها: السلطان سليم الثالث، ويوسف باشا، وعثمان الطنبوري، وحجي عرفي بيه، وطاتيوس أفندي.

في القرن التاسع عشر، وحتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين، نشط التأليف الغنائي بشكل كبير، وازدهر قالب الموشح بشقيه الديني على يد المشايخ وأبرزهم: الشيخان المصريان "درويش الحريري"، و"علي محمود"؛ والدنيوي على يد كلٍّ من الشيخ "علي الدرويش"، والموسيقي "عمر البطش"؛ وظهر مسرح غنائي على يد الفنان "أحمد أبو خليل القباني" الذي دفعه مجتمع دمشق المحافظ إلى الرحيل عن ديار الشام إلى مصر. كذلك، ومنذ رحيل القباني شهدت سوريا هجرة الكثير من مبدعيها من الموسيقيين، منهم من أقام في مصر مثل الموسيقي "أنطون يوسف الشوا"، ومنهم من عاد مثل المؤلف والعازف "توفيق الصباغ" الذي عاد عام ١٩٢٣ إلى مسقط رأسه حلب، والمؤلف والعازف "جميل عويس".

"شهدت سوريا، في بدايات القرن العشرين، حركة موسيقية نشطة بفضل الأندية الموسيقية، إذ استطاعت هذه الأندية تحقيق وجودها على الرغم من الصعوبات التي واجهتها بسبب عوامل مختلفة يأتي في مقدمتها المعتقد الديني والاجتماعي. وكان جل أعضاء هذه الأندية من المثقفين. ويعد الموسيقي "شفيق شبيب" أول من أسس في دمشق نادياً للموسيقى عام ١٩١٤ باسم نادي الموسيقى الشرقي. وأسس "توفيق فتح الله الصباغ" نادياً آخر عام ١٩٢٧ جمع فيه الموسيقيين، ودافع عن حقوقهم. وفي العام ذاته، تأسس نادي الكشافة الذي عني بالتمثيل أكثر من عنايته بالموسيقى، ومن هذا النادي انبثق عدد من الأندية التي عنيت بالتمثيل والموسيقى على حدٍ سواء، وكان من أبرزها "نادي الأداب والفنون"، و"نادي الفنون الجميلة". ثم "نادي الموسيقى الوطنية" الذي أسسه "مصطفى الصواف"، و"نادي الفارابي" و"نادي دار الألحان"، و"نادي دمشق" الذي ضم أشهر العازفين والمطربين من مثل: "تيسير عقيل"، و"رفيق شكري"، و"فؤاد محفوظ"، و"صبحي سعيد"، و"عمر النقشبندي"، وآخرون.

وقامت في حلب أيضاً أندية ومعاهد عدة من أشهرها: "نادي الصنائع النفيسة"، و"نادي حلب الموسيقي"، و"نادي الشهباء الفني"، و"نادي الجمعية الأرمنية" و"النادي الكاثوليكي"، وكان الشيخ "علي الدرويش"، و"عمر البطش"، و"أحمد الأوبري"، و"كميل شمبير"، و"سعد الدين القدسي"، و"منيب النقشبندي"، و"رشيد ماملي"، و"ممدوح الجابري"، و"عمر أبو ريشة"، و"مجدي العقيلي" من أبرز أعضاء هذه الأندية.

أما باقي المدن السورية فكانت تفتقر إلى أندية موسيقية تجمع شمل مبدعيها باستثناء مدينة حمص التي زهت طويلاً بناديها الشهير "دوحة الدماس"الذي دعي إلى افتتاحه في العام ١٩٣٤ الشيخ علي الدرويش، ومدينة اللاذقية التي ترأس النادي الموسيقي فيها "محمود العجّان""(**٤٦**).

نلاحظ أن كل الأسماء التي يذكرها المؤرخون للشخصيات المنتسبة إلى هذه النوادي هي أسماء رجال وهذا ما يعكس واقع تأخر حضور المرأة في المجتمع المدني في سوريا، بسبب النظرة السائدة آنذاك، والمعادية للمشاركة النسائية في الفضاء العام، وخاصة في مجال الفنون. لكن لم يكن هذا هو الحال في الفضاء الخاص الذي يتم في إطاره إنتاج الثقافة التقليدية ونقلها بين جيل وآخر. ومن المجالات التي كان لحضور المرأة فيها دور كبير تلك التي كانت تعلّم الموسيقى التقليدية في العائلة أو تعلمّها وتقدّمها في بيوتات الوجهاء والأعيان في حفلات غنائية خاصة للنساء، وكانت تقوم بها مغنيات وعازفات تتداول أسماؤهن بين العائلات.

لم تمتنع النساء عن ممارسة الموسيقى وإنتاجها داخل الفضاءات المغلقة للبيوتات في وقت لم يكن يتاح لهن به أن يخرجن ويختلطن بالرجال في الفضاءات العامة. ومن مظاهر الموسيقى التقليدية التي برعت بها المرأة فرق "الخوجات" في حلب. "يقول الكاتب إياد جميل محفوظ في كتابه قيد الطبع «بيوت الخفاء في حلب الشهباء في القرن العشرين»: ولمّا كان مزاج أهالي حلب لا يستقيم إلّا مع وجود الطرب والقدود الحلبية استدعى الأمر أن يكون للخوجات سوقٌ رائجة في المدينة. والخوجات هن صاحبات فرق غنائية تشكّل الشكل الأبسط والأكثر شعبية للطرب وليالي

٤٦ - الشريف، صميم، الموسوعة العربية، مرجع سابق

الأفراح والسمر في حلب، وغالبا ما يقتصر عمل جوقات الغناء على إحياء أعراس النساء. كما أن ثمة أغنيات، وقدوداً، منسوجة على قياس أعراس النساء، تنشدها الخوجة بدلال وغنج."(**٤٧**)

وبالعودة إلى الأندية، يجدر بالذكر أنه إضافة إلى تقديم الحفلات، كان تعليم الموسيقى من ضمن ما كانت تعنى به هذه الأندية، إذ لم يكن هناك معهد رسمي لتعليم الموسيقى حتى عام ١٩٤٣ الذي شهد تأسيس المعهد الموسيقي الشرقي الأول، في عهد الرئيس تاج الدين الحسني. وقد عمل في هذا المعهد نخبة من الموسيقيين ولكنه لم يعش طويلاً، وأغلق أبوابه بعد عامين فقط. وبعد حصول سوريا على استقلالها عام ١٩٤٦ أسست وزارة المعارف، عام١٩٤٧ معهداً أُغلق عام ١٩٤٩ إذ ألغى المجلس النيابي مخصصاته. المعهد الثالث تأسس عام١٩٥١ وأغلق سنة ١٩٥٩. ثم تأسس المعهد العربي للموسيقى (معهد صلحي الوادي اليوم)، التابع لوزارة الثقافة، عام ١٩٦٠. أمّا المعهد العالي للموسيقى فقد تأسس سنة ١٩٩٠. والمعهدان الأخيران لم يعنيا بالموسيقى العربية التقليدية بل درسا الآلات الغربية بالدرجة الأولى مع وجود طلاب على آلات العود والقانون والإيقاع.

الموسيقى والغناء العربي التقليديان

في البحث في تاريخ الموسيقى والغناء العربي نرى أن المصطلح "موسيقى عربية"هو مصطلح حديث، ففي كل المصادر التي ظهرت قبل مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢ لم يرد مصطلح "الموسيقى العربية"، وأول ظهور له كان من خلال كتاب البارون ديرلانجي الذي ساهم في التحضير لمؤتمر القاهرة والذي سماه :"الموسيقى العربية". لكننا اليوم نستخدم المصطلح بشكل طبيعي، وخاصة للتمييز بين الموسيقى العربية والموسيقى العثمانية التي تشترك معها في كثير من النقاط.

٤٧ - حسن، سزسن جميل: "حلب... مدينة تصنع مصيرها"، جريدة الاتحاد الإماراتية، عدد يوم الخميس ٢٠ يونيو ٢٠١٦

١-١: القوالب الغنائية

تُغنّى في سوريا الكثير من القوالب الغنائية العربية التقليدية، ومن أبرزها:

١-١-١: القصيدة

هي غناء حر غير موزون، مرتجل على بيتين، أو ثلاثة، أو حتى سبعة أبيات من الشعر العربي الكلاسيكي. يتكوّن البيت من شطرين (الصدر والعجز)، وكل شطر من ثلاث أو أربع تفعيلات. يُبنَى البيت كاملاً على نظام ترتيب معين للتفعيلات يسمى "البحر". وهذا النظام يعمم على كل أبيات القصيدة التي تنتهي دائماً بنفس القافية. في هذا النوع من الغناء، يرتجل المغني في إطار يستوحيه من الشعر الذي اختاره وحسب المقامات التي اختارها لتناسب الشعر.

تقليدياً، كان المغني يؤدي القصيدة من دون مرافقة آلية، ولا تزال القصائد الصوفية الإسلامية تؤدّى، حتى اليوم، من دون مرافقة آلية، وكان النظام اللحني ذاته يتكرر في كل الأبيات. ثم تطور الجانب اللحني الارتجالي في القصيدة حتى صار الجزء الأهم من القصيدة في الزمن الحاضر. يختار المغني الموضوع اللحني حسب خياله والقانون الوحيد الذي عليه مراعاته هو إدارة الانتقالات المقامية بشكل انسيابي وعذب. وتوخيّاً لتحقيق حرية أكبر في العمل الفني، يحق للمغني أن يتجاوز كل الضوابط الإيقاعية في أداء القصيدة. فهو، بدايةً، غير ملزم بضرب إيقاعي ما، بل أحياناً، وفي حالات من التصاعد، يرتجل المغني على وزن ما، وغالباً ما يكون وزناً بسيطاً، على ضغطين اثنين : هابط وصاعد، وفي حالات نادرة على وزن مركب.

غالباً ما يقوم المغني نفسه بالعزف المرافق على آلة العود، وعندما يكون مع زميل موسيقي يرافقه لا يعود مطلوباً من العود أن يعزف بشكل دائم. كما يمكن أن ترافق المغني آلة أخرى، وترية غالباً، لا تعزف عادة في موضع أداء الكلمات سوى مرافقة ناعمة حتى لا يتم التشويش على المعنى، وتساعد المغني في الاستقرار على علامة الركوز في المقام في نهاية الجملة، وتساعده في الانتقالات ذات المسافات الصوتية الصعبة، وفي بعض الزخارف المنتشرة كثيراً في الموسيقى الشرقية.

هذا هو دور الموسيقي المرافق عموماً، لكن يمكنه أن يحاور المغني بأن يرتجل معه على نفس المقام، وهذه الطريقة تعتبر حديثة وليست في أصول أداء القصيدة.

بعض الارتجالات المميزة التي لاقت نجاحا كبيرا أصبحت محفوظة لمؤلفها أو مؤديها، صارت نموذجاً لحنياً يؤديه مغنون آخرين، وبذلك صارت لدينا أنماط في أداء القصائد فتراها تؤدى بأسلوب هذه الفترة أو تلك، أو هذا المغني أو ذاك.

على الرغم من تطور التوشيح وانتشاره تظل القصيدة واحدة من أهم أشكال الغناء العربي وأكثرها غنىً فنيّاً ومعرفيا، بفضل الحرية في الأداء التي تجعلها دائمة التجدد، وبفضل الغنى اللحني المقامي، وبفضل ما تقدمه من أعمال شعرية من أمهات الشعر العربي الكلاسيكي. ومن الأمثلة الواضحة لقالب القصيدة، قصيدة "لمّا أناخوا قبيل الصبح عيسهم، غناء صباح فخري(٤٨).

١-١-٢: الليالي

هي مقطع غناء منفرد مرتجل على الكلمات: "يا ليل يا عين" مكررة أكثر من مرة، يأتي ليصل بين جزئين من برنامج المغنّي. يتم تناول الكلمات، لحنياً، بطرق مختلفة، لتصبح نوعاً من الاسترسال الارتجالي الحر الذي تتداعى خلاله الأفكار اللحنية المتحررة من كل المقاييس والإيقاعات. إنها أشبه بلوحة فسيفساء من الألحان الملونة بصوت بشري. تبقى الآلات الموسيقية صامتة خلال لعب الليالي. وفي هذا الصمت يستمع الحضور بانتباه مضاعف، وينطلق المغني بلحن أنيق يشكّله من سلسلة من العلامات التي تشكل مع العرب الزحلقة ، واللعب على النبض التي يقدم من خلالها قدراته ويعبّر عن خياله الموسيقي ومشاعره. يرافق المغني غناءه بلمسات ناعمة على العود، أو يتخلّى عن المرافقة حتى لا يشتت انتباه المستمعين، وحتى يبقيهم تحت تأثير فتنة الصوت المنفرد بعد أن يعرض مهارته في التنقل بين المقامات المختلفة والأساليب والزخرفة والانتقالات بين الحاد والعريض، والقوي والناعم، يعود للمقام الرئيسي للوصلة (الوصلة قالب مثل السويت الغربي يحوي

٤٨ - https://bit.ly/2Js4ApD

مجموعة أعمال موسيقية وغنائية من نفس المقام بتسلسل معين) ويكمل مع باقي الموسيقيين الجزء التالي من الحفل.

في هاتين اللفظتين" يا ليل يا عين "لا يوجد معنى يلاحقه المغني كما في القصيدة، لكنه يكثف كل المعاني التي عرفها وعاشها، بالنتيجة يا ليل ياعين تكثف الجانب الروحي المعنوي للشرق. ومن الأمثلة على الليالي، هذا المقطع للشيخ صبري مدلل(٤٩).

١-١-٣: الموّال

هو نوع من الغناء(٥٠) المرتجل الموزون أو غير الموزون، مبني على قالب من الشعر الشعبي، وقائم على الارتجال الخفيف الذي يأخذ مكاناً مهماً في المناسبات الاجتماعية والحفلات. يمكن للموال أن يأخذ مكان القصيدة أو التقسيم (الإرتجال الآلي الحر) كما يمكن للتقسيم أن يكون مقدمة له.

يبنى الموال على بيتين أو أكثر من الشعر يعتمدان البحر والقافية نفسيهما، ويستخدم الجناس، أي التطابق في اللفظ والاختلاف بالمعنى، في الكلمات الأخيرة من كل بيت.

تركيب الموال أكثر خفّةً من تركيب القصيدة، لأنه أقل صرامة على مستوى الوزن الشعري والمعاني واللغة المستخدمة. غالباً ما يكون الموال على مقام واحد من دون انتقالات مقامية، مع بعض التلوين بعلامة مختلفة عن المقام دون أن تشكل انتقالاً إلى جملة لحنية على مقام جديد. وهو، بشكل عام، أكثر شعبية من القصيدة بسبب سهولة كلماته، وحالة التسلية التي يقدمها الجناس في كلماته، والانتقال إلى قافية مختلفة ثم العودة إلى القافية الأولى. وتعتمد المواويل، أحيانا، على أمثال شعبية أو يتحول الموال نفسه إلى مثل شعبي.

٤٩ - https://bit.ly/2LWHcPg

٥٠ - راجع القسم المخصص للموال في فصل الغناء الشعبي من هذا الكتاب.

١-١-٤: التوشيح

يسود رأي بأن الموشح هو في الأصل قالب غنائي أندلسي، انتقل إلى المشرق العربي عبر الهجرات بعد سقوط الدولة العربية في الأندلس، غير أن رأيا آخر يستنكر هذا التأصيل ويرجعه إلى النزعة القومية السائدة على الفكر العربي في ستينات القرن العشرين. في جميع الأحوال الموشح هو أكثر أنواع الغناء الموزون انتشاراً في الغناء العربي الكلاسيكي الديني والدنيوي في سوريا. يُبنى التوشيح على قالبٍ شعري يحمل نفس الاسم وهو عبارة عن مقطع شعري مكون من مجموعة أبيات أقصر من أبيات الشعر الكلاسيكي غالباً، ولها تفعيلاتها المختلفة عن بحور الشعر العمودي الكلاسيكي وهي أيضاً غير ملزَمة بالقافية الواحدة في كل المقاطع.

الموشح المشرقي يختلف عن الموشح الأندلسي في ناحية فنية هامة، ففي الموشح الأندلسي كانت الكلمات هي التي تحدد الموشح وليس اللحن، فكان للموشح الأندلسي أوزانه الشعرية الخاصة، أما في المشرق العربي فقد أصبح اللحن والأوزان الموسيقية هي التي تحدد قالب الموشح، وبشكل خاص الأوزان.

في سوريا نجد موشحات بالزجل العامي، وأخرى من الشعر العربي الفصيح العمودي بأوزانه وتشطيراته المختلفة.

كانت مدينة حلب أهم المراكز التي ازدهر فيها فن الموشح واكتسب فيها خصوصية فنية، حتى عُرف بالموشح الحلبي، وتمثلت هذه الخصوصية بظهور الجانب التطريبي في الموشح، متأثراً بالغناء الشعبي في التراث الحلبي الغنائي (التطريب كانفراد المغني المنفرد عن مجموعة الكورس التي تؤدي الموشح في مقطع الخانة وتكراره مع تنويعات صوتية ومقامية).

من أبرز ملحني الموشح في حلب الشيخ عمر البطش الذي لحن نحو مائة وأربعين موشحاً، هي من أشهر ما عرفته حلب في هذا القالب الغنائي، ومن موشحاته: "سبحان من صور حسنك"، "يا ذا القوام السمهري"، "هذي المنازل"، "زارني تحت الغياهب". ومن الذين اشتهروا بتلحين الموشح في حلب أيضا إبراهيم الدرويش وهو ابن الشيخ علي الدرويش صاحب الباع الطويل في توثيق

الموشحات، وعبد القادر حجار تلميذ عمر البطش، وبهجت حسان ومجدي العقيلي، وزهير منيني وغيرهم. يضم الموشح عادة ثلاثة أقسام، دورين هما المقطعين الأول والثاني بنفس اللحن لكن بكلام مختلف، وخانة وهي المقطع الثالث بلحنٍ وكلامٍ مختلفين والختام أو الغطاء الذي نعود فيه للحن الأول. وقد تتعدد أجزاء الموشح لتضم أكثر من مقطع، لكل منها شكلٌ وترتيب مثل الذي ذكرناه وتتخذ تسميات أخرى مثل المذهب، الغصن، البيت، البدن، القفل، الخرجة.

كما أن هناك تقسيمات لأنواع الموشحات حسب تعدد إيقاعاتها وأزمنتها، منها: المألوف، الضربان، النقش، الزنجير، الكـــار، إلخ. وأهمها:

٤-١: التوشيح البسيط

هو الأكثر استخداماً عادة. يلَحّن على وزن إيقاعي قصيرٍ عموماً. علامات اللحن من مقام واحد، ثم يجري انتقال مقامي بسيط في وسط القطعة ليكسر أحادية اللحن، وقد يستخدم التسريع والتبطيء أيضاً كخيارات للتنويع، ولتعديل رتابة الأحادية اللحنية.

مثال: "يا دارها بالحزن"، شعر "أبو العلاء المعري"، لحن "مجدي العقيلي"(**٥١**)

أو موشح الراست "ظبي من الترك له..."(**٥٢**)

٤-٢: موشح الضربين

هو قطعة غنائية مبنية على ضربين (وزنين) مختلفين مرتبطين، كأن تكون المرحلة الأولى من الموشح على وزن إيقاعي والمرحلة الثانية على وزن آخر، ثم عودة إلى الوزن الأول لقفل القالب. وفي حالات أخرى نجد عدة مراحل على الإيقاع الأول، ثم عدة مراحل على الإيقاع الثاني إلى النهاية.

عندما تكون المراحل مجمَّعة في جزئين، يمكن أن يكون للجزئين الطول ذاته، لكن من

٥١ - https://bit.ly/2LphhPf

٥٢ - https://bit.ly/2sKWU7E

المفضل أن يكونا من طولٍ غير متساوٍ، ويجب أن يتم اختيار المقطع التالي بطريقة تحافظ على تجانس المجموعة وعلى انسجامها على صعيدي الإيقاع والزمن.

الجمع بين الوزنين الإيقاعيين اللذين يبنى عليهما موشح الضربين يرسم اسم المؤلَّف الناتج من جمع اسم كل منهما. وفي بعض الحالات تأتي هذه التسمية من عدد الأزمنة في الضرب (الإيقاع).

كما هو الحال في الموشح البسيط، تدور علامات اللحن في هذا الموشح حول مقامٍ رئيسي، مع وجود بعض الانتقالات المقامية، وبعض التنويعات على مقامات قريبة لها علاقة معينة مع المقام الرئيسي، كأن يكون للوزنين الإيقاعيين نفس درجة الركوز؛ أو نفس درجة المسيطر: الرابعة أو الخامسة أو الثالثة على أن تكون هذه الدرجة هي درجة ركوز الإيقاع الثاني؛ أو أي علاقة أخرى تجمع المقامين. ومن الجيد أن يتزامن هذا التغيير المقامي مع التغيير الإيقاعي.

مثال: موشح أيها الساقي شعر ابن زهر الأندلسي لحن عمر البطش(**٥٣**)

٤-٣: توشيح النقش

قطعة غنائية ملحنة على أكثر من دائرتين إيقاعيتين، ومن إيقاعات مختلفة. يُطلق على المرحلة اسمٌ من الوزن الإيقاعي الذي يحددها، أو تسميةٌ تحدد عدد الأزمنة التي تحملها. أما النقش فتدور علامات ألحانه حول مقام رئيسي مع وجود بعض الانتقالات المقامية، وبعض التنويعات على مقامات قريبة.

المواد المكونة لهذا القالب تتتابع الواحدة بعد الأخرى. كل مرور لإيقاع جديد يشكل وحدة أو مرحلة من القالب. من الممكن أن تكون هناك، في البداية، مرحلة أو مرحلتان أو ثلاث مراحل على الوزن الإيقاعي الأول متبوعة بعدد محدد من المراحل على الوزن الإيقاعي الثاني، ثم الوزن الإيقاعي الثالث، ثم تتكرر المجموعة بنفس الترتيب مرة أخرى.

مثال: موشح "بدت من الخدر"(**٥٤**)

٥٣ - https://bit.ly/2Ju2NAo

٥٤ - https://bit.ly/2kQvCco

٤-٤: توشيح الزنجير

الزنجير في اللغة التركية يعني السلسلة، وهو قالب غنائي مبني على تسلسل خمسة، ونادراً ستة أوزان إيقاعية مختلفة يحدد كلُ واحدٍ منها مرحلةً من الموشح. يمكن لمجموعة الأوزان هذه أن تكون مرتّبة بنظام، حسب طول الوزن بأن يؤخذ الأطول أولاً. وقد تتم تسمية المجموعة من أسماء الأوزان التي تشكلها. يدور اللحن في هذا القالب، مثل الموشحات السابقة، على مقام رئيسي ويحمل انتقالات لمقامات ذات صلة بالمقام الرئيسي.

٤-٥: توشيح كياري/ الكار

الكار في اللغة التركية كلمة تعني الحرفة أو الصنعة، وكلمة كياري لا علاقة لها بالحرفة لكن الموشح يعرف بهذه التسمية. وفي التوشيح، الكار هو القالب الذي يبدأ بالترنيم الصوتي بلحن طويل ومزخرف باستخدام عبارات لا معنى لها لغوياً، ولكنها تساعد المغني على التنقل ببساطة بين علامات اللحن مثل" يلالالي ليلي ليلي" من اللغة العربية، أو " أمان، أمان" من اللغة التركية. يعطي الغناء الصوتي لهذا القالب شخصيته المميزة، ويشكل المادة الرئيسية في بنائه.

في استخدام "يا لالال لي" أو "يا لالالي أمان" تبدأ الجملة اللحنية من مجموعة تُفتتح ب "يا" وتُقفل ب "لي" أو "لان" أو "مان"، وتكون المجموعة منسجمة مع الوزن الإيقاعي الذي يدور فيه اللحن، فتأتي ال "يا" وال "لان" أو ال "مان" على الضغط (النبض) القوي في الوزن الإيقاعي، وال "لا لا" على الضغط الضعيف. ومن المفضل في ال "لان" أو ال "مان" أن تقع في موضع بين ضغطين. وقد تستخدم بعض المقاطع اللفظية الأخرى مثل "دانا دانا" و"تارا لا"، لكنها أقل انتشاراً. وقد تدخل هذه الألفاظ أحياناً في المقاطع الشعرية كجزء من العَروض، أي تكون في تركيبة البيت الشعري المغنى.

هذا النوع من التوشيح يدور لحنه في مقام واحد وعلى وزنٍ إيقاعي واحد، وفي مراحل تتكرر حتى نهاية المجموعة، وقد يحمل انتقالات مقامية لمقامات لها علاقة معينة مع المقام الرئيسي. هذا التوشيح صعب الأداء بسبب تركيزه على الجانب الصوتي في الغناء بطريقة

تتطلب من المغني مستوىً متقدماً من المهارة، من هنا جاء اسمه "الكار".

٤-٦: توشيح الكار الناطق

كلمة "الناطق"، في اللغة العربية، تعني المتكلم. ينبني هذا القالب الغنائي على أكثر من مقام، وفي المحصلة نعود للمقام الرئيسي الذي بدأنا به. ومع كل مقام من المقامات المستخدمة، يرد اسم المقام في كلمات الموشح ولهذا سمي ناطقاً. يدور الناطق على العموم على الوزن الإيقاعي نفسه.

مثال: موشح "يا ناعس الأجفان" لعمر البطش(**٥٥**)

١-١-٥: الدَور

هو قالب غنائي من أصل مصري شعبي، أول ظهور له كان في منتصف القرن التاسع عشر. وأخذ شكله المحدد مع "محمد عثمان" و"سيد درويش" و"أبو خليل القباني".

يؤدي الدور مغنٍ رئيسي ويشاركه الكورس (المرددون) في بعض أقسامه. يترافق الغناء مع عزفٍ آلي، لكن يبقى دور الآلات ثانوياً. كلمات الدور هي قصيدة صغيرة من بيتين أو ثلاثة أبيات باللهجة العامية أو أقرب إليها، وقد لا تراعى فيها أصول العَروض والوزن الشعري، وليس لكلماتها غالباً صنعة شعرية قوية، ولكنها تحمل معاني عاطفية قوية.

من الناحية اللحنية يبنى الدور على موضوعين منفصلين:

المذهب وهو الموضوع اللحني الرئيسي وهو بمثابة مدخلٍ، أو افتتاحٍ، للدور. ثم الدور المبني على التنويعات والانتقالات المقامية، ويتكون من: الغصن، الآهات، الهنك، القفلة.

- المذهب : هو الموضوع اللحني الرئيسي للدور، يوضع على بيتين أو ثلاثة أو أربعة أبيات من الشعر، ويؤديه المغني الرئيسي منفرداً، وفيه يظهر المقام بشكل واضح ويندر فيه التكرار. بعد

https://bit.ly/2LXymAS - ٥٥

انتهاء المذهب، تُعزف جملة موسيقية قصيرة مقارنة بالمذهب، ذات مقياس إيقاعي واحد أو اثنين، تتكرر أكثر من مرة لتمهد لدخول الغناء في القسم الثاني وهو الغصن.

الغصن: يبنى على بيت أو بيتين بألحان وتشكيلات جديدة يؤديها المغني المنفرد يليها قسم الآهات بجمل لحنية على لفظة "آه" وقد تستبدل ب "يا ليل يا عين". يؤدي المغني الرئيسي الآهات الأولى ثم يرددها المرددون باللحن نفسه. بعدها يغني المغني الرئيسي الآهات بلحن جديد، ويعيد المرددون اللحن الأول، وهكذا حتى ينهي المغني الرئيسي الآهات بجملة لحنية على آه طويلة مميزة عن باقي الآهات.

الهنك: القسم الحيوي النشط من الدور. يتميز بجمل لحنية مشرقة مقارنة بالمذهب، وهو قسم التلوين الصوتي والانتقالات المقامية والحوار بين المغني الرئيسي والمرددين. يقع لحن المذهب عادة في المناطق الحادة من الصوت البشري ولكن يحدث الانتقال إلي المناطق المنخفضة العريضة لاستخدام التضاد في تلوين هذا القسم، إضافة إلى أساليب التلوين الأخرى. يختم المغني المنفرد هذا القسم، كما ختم سابقه، بجملة لحنية ختامية قد تكون "آه".

القفلة: تبنى على بيت واحد يؤديه المغني الرئيسي وليس فيها إطالة أو تكرار.

قد يبنى الدور على أوزان إيقاعية مختلفة ويتنوع الإيقاع داخل الدور الواحد. أما في الجانب المقامي فللدور مقام رئيسي هو الذي يبدأ في المذهب وتتم الانتقالات عنه في الآهات، ثم أبعد في الهنك، ليعود في القفلة إلى المقام الرئيسي.

مثال: دور "إيمتي الهوى"، كلمات: حسن صبحي، ألحان: زكريا أحمد من مقام الهزام(**٥٦**)

١-١-٦: القدود

القد في اللغة هو القامة، والقَطْع، والمقدار، ويعني اصطلاحاً: أن تصنع شيئاً على مقدار شيء آخر، كأن تأخذ نصاً شعرياً أو لحناً آلياً، وتصنع على نص الأول، أو على لحن الثاني وإيقاعه، ما

٥٦ - https://bit.ly/2sNJ1FN

يوافقهما. والقدود مؤلفات غنائية أنشئت على ألحان دينية أو دنيوية، بمعنى أنها بُنيت على قد، أي على قدْر أغنية شائعة، إذ تستفيد من شيوعها لتحقق حضورها، ومن هنا جاء اسم القد. ويختلف قالب القد حسب نوعه، وهناك ثلاثة أنواع من حيث البناء:

- القد المبني على قطعة موسيقية يأخذ شكلها من حيث الخانات والترتيب.

- القد الشعبي المبني على نص شعبي تراثي ذي موضوع ديني أو دنيوي يكون في أغلب الأحيان من مقطعين لحنيين مختلفتين في الشخصية، وغالباً ما يكون الوزن الإيقاعي للحن الثاني أقصر، ويكون أكثر حيوية ويتكرر اللحنان علي كلام مختلف مرات عدة.

- القد الموشح ويبنى على كلام فصيح وله نفس قالب الموشح.

يمكن الاستماع في الرابط التالي إلى وصلة من القدود بصوت الفنان الحلبي محمد خيري (**٥٧**).

١-٢: قوالب الموسيقى الآلية

١-٢-١: التقسيم

التقسيم هو ارتجال آلي غير موزون إيقاعياً ضمن اللحنية الشرقية العربية، ولا وجود لأي حدود أو نواظم له سوى المزاج العام للمقام الشرقي المنتقى. يمكن أن يقوم بالتقسيم أي عازف من أعضاء الفرقة ولا سيما عازف العود. وكثيرا ما يُدرجُ مدخلاً يؤديه العازف مطلقاً العنان لخياله، واجتهاده الذي يبرز من خلال قدراته الفنية، ورهافة ذوقه، وإمكانيات آلته الموسيقية، ومعلميته في العلم الدقيق للتسلسل في الانتقالات عبر المقامات الشرقية. بعد المرور على كل مقامات القطعة الغنائية أو الموسيقية التالية للتقسيم بالطريقة التي يختارها، يخلص الفنان إلى نتيجة اجتهاده في الارتجال، وهي عبارةٌ يؤديها في النهاية عارضاً المقام الرئيسي للقطعة.

تسمح التقاسيم لباقي أعضاء الفرقة تهيئة آلاتهم، والاستعداد للقطعة التالية من خلال

٥٧ - https://bit.ly/2JdPgxq

وضعهم، هم والمغني، في مزاج القطعة التالية.

في بعض الحالات يرافق التقسيم أرضية إيقاعية وغالباً ما تكون على إيقاع بسيط كالوحدة ٤/٤ أو الشفتاتلي.

مثال: تقاسيم راست لعازف البزق محمد عبد الكريم(**٥٨**).

١-٢-٢: الدولاب

الدولاب هو مدخل آلي بسيط، نوعٌ من اللازمة التي تسبق القطع الغنائية عندما لا تكون هذه القطع داخل الوصلة أو النوبة، أو عندما لا تكون جزءاً من برنامج الحفل العادي. يُعزف الدولاب من قبل كل الفرقة بلحن موحد سريع نوعاً ما، وعلى وزن إيقاعي بسيط زوجي.

يتألف الدولاب عادة من جملة لحنية قصيرة غالباً، تكرر مرتين، ثم تتبعها جملة أخرى بشخصية مختلفة ويتكرر الكلُّ مرتين أو ثلاث مرات، ومن هنا جاء اسم الدولاب، أي من دوران اللحن بالتكرار بين الجملتين الضديتين. في الإعادة الأخيرة يتم التبطيء، وينتهي الدولاب على المقام المشترك بين الدولاب والقطعة اللاحقة، ثم ينطلق غناء القطعة اللاحقة(**٥٩**).

١-٢-٣: البشرف

البشرف هو قالب موسيقي آلي تأتي تسميته من أصل فارسي: "بشرو"، وتعني: إلى الأمام. من هنا نفهم أنه مقدمة غالباً ما تبدأ الوصلات به. لا يعتبر البشرف جزءاً من الوصلة الغنائية وإنما قطعة موسيقية مستقلة تسمح بالدخول إلى الوصلة، وهو يساعد المغني الرئيسي على تثبيت المقام في خياله، والدخول في مزاجه. ويصاغ على المقاييس الإيقاعية الكبيرة من ٤/٤ وأعلى، وصولاً إلى ٢٨ /٤.

٥٨ - https://bit.ly/2JrkMHv

٥٩ - يمكن العودة إلى رابط الحاشية ٧ من هذا الفصل للاستماع إلى الدولاب في بداية القطعة.

يتألف البشرف من أربعة مقاطع أو خمسة. يسمى المقطع الواحد "خانة"، وفي آخرها تعزف لازمة تتكرر دائما تسمّى التسليم وتكون من نفس حجم الخانة، أو من نصف حجمها بعدد المقاييس، أو ربعها. في الخانة الأولى يقدم المؤلف عرضاً وافياً للمقام الرئيسي، ثم يعرض في الثانية قدرته في الانتقال المقامي مع التغيير في شخصية اللحن دون أن يفقد الوحدة الفنية في القطعة ككل. وفي الخانة الثالثة يصعد في جوابات المقام الأول أو يقوم بالانتقالات المقامية واللحنية على طريقة الخانة الثانية. أما في الرابعة فيعود إلى جو الخانة الأولى بطريقة مختلفة، مذكّراً بها، ولكن بلحن جديد، وفي التسليم الذي يعاد في نهاية كل خانة نعود بشكل مكثف إلى المقام الرئيسي. يمكن الاستماع في الرابط(٦٠) إلى بشرف راست طاطيوس كمثال لهذا القالب.

١-٢-٤: السماعي

السماعي قالب موسيقي آلي له، عادةً، نفس وظيفة البشرف في برنامج الحفلات لكنه أقصر وأبسط من البشرف لذلك يمكن أن يؤدى بعد البشرف أو لوحده قبل وصلةٍ، أو في وسطها، لتهيئة المزاج والمقام لما سيأتي بعده. يتألف السماعي من أربع خانات تنتهي بتسليم، ويكتب على الوزن الإيقاعي ٨/١٠ أو ٤/١٠ أو ٤/٥ في الخانات الثلاث الأولى، وفي التسليم الذي يكرر في نهاية كل خانة. تؤدّى الخانة مرتين والتسليم مرة واحدة. للخانات والتسليم نفس الطول غالباً ٤مقاييس ٦ مقاييس أو ٨ مقاييس، وفي حالات معينة عندما تكون الخانة ٨ مقاييس يمكن للتسليم أن يكون ٦ أو ٤ مقاييس، أما الخانة الأخيرة فيكون طولها ووزنها الإيقاعي مختلفين، ومن الممكن أن تأتي دون تسليم بعدها.

يظهر المؤلف المقام الرئيسي في الخانة الأولى والتسليم، ويُجري الانتقالات المقامية في الخانات اللاحقة. للتسليم، في السماعي، أهمية كبيرة فهو الموضوع الأهم الذي سيگرر دائماً، لذلك يجب أن يكون مناسباً لنهاية كل خانة: الأولى والثانية والثالثة وأحياناً الرابعة، وبداية كل من الثانية

٦٠. - https://bit.ly/2HoDbQs

الثالثة والرابعة. ومن حيث الانتقال المقامي والشخصية يكون التسليم على الضد مع الخانات دون أن يكسر وحدة المؤلَف.

مثال: سماعي "نوا أثر"، تأليف جميل عويس(٦١).

١-٢-٥: التحميلة

التحاميل قوالب موسيقية آلية مركّبة من مقطعين، من مقياس إيقاعي صغير، خفيفة، بحركة معتدلة ومنتظمة.

يمثل المقطع الأول نوعاً من الكودة، تعزف من كل عازفي الفرقة بتكرار غير محدد وبشكل موحد. أما المقطع الثاني فهو جواب على المقطع الأول بزمن مساوٍ لزمنه يرتجله أحد عازفي الفرقة. وتتكرر العملية، وفي كل مرة يُعاد المقطع الأول ويجيب عازف آخر ارتجالاً بما يتناسب مع الموضوع الموسيقي في المقطع أو الخانة الأولى. ومع التكرار، يتوجب على العازف المنفرد أن ينقلنا إلى موضوع جديد عبر التنويعات والمهارة والمعرفة الموسيقية، كما عليه أن يغير الصيغة اللحنية إلى مستويات أخرى عبر الانتقالات المقامية الدقيقة، وباستخدام كل التقنيات المتاحة من الزحلقة إلى السينكوب واللعب على الضغط إلى العُرب.

يؤلَّف المقطع الأول ويعزَف بنوع من الاستقرار من دون تزيين أو زخرفة ليعطي للمقطع الثاني رونقاً ولمعاناً، ومن هنا جاء اسم التحميلة بمعنى المقطع الذي يستطيع الموسيقيين أن يحملوا عليه ارتجالاتهم.

تتشابه التحميلة مع فن الراغا الهندي ومن بعيد مع الفوغ من موسيقى الباروك.

مثال: تحميلة سوزناك(٦٢).

٦١ - https://bit.ly/2kP01Yj

٦٢ - https://bit.ly/2Hmens9

١-٢-٦: الوصلة والنوبة والفاصل

يقوم الحفل الموسيقي العربي التقليدي على برنامج تقدَّم فيه القطع الموسيقية الآلية أولاً، تليها القطع الغنائية ضمن نظام أصبح ثابت التسلسل مع الزمن. ولهذا البرنامج أسماء وأشكال مختلفة، مثل: الوصلة، الفاصل، والنوبة. أما الألحان التي تشكل هذا البرنامج فتُبنى على مقام رئيسي، لكن أوزانها الإيقاعية مختلفة. تصميم تسلسل هذه الأوزان يجعلها متجانسة كأنها قطعة واحدة، ولكن الوحدة المقامية هي العامل الأقوى في هذه الوحدة الفنية. ومن هنا جاء اسم الوصلة من الوصل. تسمى الوصلة باسم المقام الرئيسي غالباً، كأن نقول وصلة راست، وترتب الوصلات ضمن نظام يراعي المقامات التي يرتبط اختيارها بالتوقيت حسب اليوم في الأسبوع والساعة التي تغنّى بها وهو ما كان يُسّمى قديما ب"طبع الحال". ويراعى في ترتيب الوصلة بالبدء من القديم إلى الحديث، ومن البطيء إلى السريع، ومن الفصحى إلى العامية، ومن الموسيقي الملحون إلى الغناء المرتجل وتنتهي بالقدود. كما تراعى درجة ركوز المقامات أو التقارب اللحني في ما بينها، وفي أي وقت من اليوم ستؤدى الوصلة، وشخصية كل قطعة، ومن هنا جاء اسم النوبة يعني التناوب في الدور. أما الفاصل فيبنى حسب معنى اسمه: الفاصل أو الفصل من فصل، وهو يجمع برنامجين مختلفين موسيقياً من خلال وقفة طويلة أو قصيرة، بهذا يكون ترتيب برنامج الحفل جزءاً من معرفة الموسيقيين وعلمهم. إذ أن لترتيب القِطع في برامج الحفل قواعد خاصة تضاف إلى قواعد المقامات والإيقاعات في صياغة طريقة التفكير الموسيقي. إنه، في جانب منه، نوع من التصاعد الصوفي، وفي جانب آخر، نوع من الوحدة الفنية لتفاصيل متنوعة شبيهة بالوحدة التي نجدها في فن الأرابيسك.

في ما يلي نموذج لتسلسل القوالب الموسيقية، ثم الغنائية، للوصلة في سوريا : تقاسيم، بشرف، سماعي، تواشيح، قصيدة، تحميلة، دور، قدود.

مثال: فاصل اسق العطاش(**٦٣**).

٦٣ - https://bit.ly/2LZsqHF

الموسيقى الكردية(٦٤)

القومية الكردية واحدة من القوميات الكبرى المنتشرة في منطقة شرق المتوسط. لكن، في حين حصلت غالبية قوميات المنطقة على دول مستقلة خلال العقود الأولى من القرن العشرين، بقي الشعب الكردي بلا دولة مستقلة، وتشتت على أراضي أربع دول هي إيران وتركيا والعراق وسوريا.

ومثلما أن اللغة الكردية تنتمي إلى مجموعة لغات الشرق القديمة، كذلك تشكل الموسيقى الكردية جزءاً هاماً وأساسياً من موسيقى الشرق القديم، وقد نمت وتطورت هذه الموسيقى في العهد الساساني.

عاش الكرد طوال العهد العثماني، حياة مستقرة وشبه مستقلة على أرضهم التاريخية كردستان بأجزائها الأربعة دون تقسيم، وكانوا أحرارا في مزاولة حياتهم الطبيعية في اطار نظام الانتاج الاقطاعي وعلى جميع الصعد الاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية، فكانوا يمارسون موسيقاهم الشعبية وتراثهم القومي الفولكلوري بحرية تامة دون رقيب، وذلك في ظل الحكم الذاتي المحلي من خلال أمراء كرد يتم تعيينهم من قبل السلطان العثماني. وفي هذا السياق يمكن ذكر أسماء بعض الإمارات الكردية في العهد العثماني من قبيل إمارة "بوتان" وإمارة "بادينان" وإمارة "أردلان"..

٦٤ - وضع الصيغة الأولى من هذا النص الموسيقي الأستاذ غني ميرزو

الخ. ويمكن القول إن الموسيقى الكردية في الفترة العثمانية كانت كردستانية الطابع، استطاعت أن تقف على قدميها وتتشكل في طابعها التراثي القومي المميز وشكلها المختلف عن بقية شعوب غرب آسيا. فالملحمة الشعرية (ممّو زين) للشاعر "أحمد خاني" هي نتاج أدبي تشكلت في الفترة العثمانية على أسس تراثية استمدت من نصوص الفولكلور الشعبي الكردي وهي (ممى الان). من هنا نجد أن الموسيقى الكردية التراثية أو الفولكلورية تأسست وأخذت أبعادها الفنية في العهد العثماني، وفي هذه الفترة بالذات اكتسبت أشكال الغناء الكردي وأنماطه أسماء ومصطلحات موسيقية من قبيل اللاوك والحيران وشر وبيت وستران وبسته وديلوك ونارينك وبايزوك وسريلي ولاڤژ، الخ. كانت متداولة في كافة أنحاء كردستان دون أن تصطدم بحدود دولية أو تقسيمات سياسية أو ايديولوجية.

يمكن تصنيف الموسيقى الكردية تاريخياً الى ثلاث مراحل متمايزة:

١- مرحلة ما قبل الإسلام: وهي المرحلة الساسانية التي دامت أكثر من أربعمائة سنة حيث نمت وازدهرت فيها الموسيقى الإيرانية.

٢- مرحلة العهد الإسلامي والعهد العثماني.

٣- مرحلة ما بعد "سايكس بيكو".

بما أن الموسيقى نشاط إنساني يشكل جزءاً حيوياً من ثقافة أي شعب عبر تاريخه، ويعكس آلامه وأفراحه، يمكن الشعور بمعاناة الكرد من خلال موسيقاهم الخاصة التي تميزهم عن الشعوب الأخرى. وهذه الخصوصية هي السبب في ظهور مقام أساسي في الموسيقى الشرقية باسم مقام الكرد إلى جانب مقامات أخرى مثل مقام راست وبيات ونهاوند وحجاز وصبا وغيرها.

انطلقت الموسيقى الكردية من أنماط وأشكال الأغنية الكردية الفلكلورية واكتسبت تسميات ومصطلحات خاصة بالكرد، وهي:

١- لاوك: أغنية ذات بنية قصصية على الغالب بلون موسيقي سماعي، وبنفس طويل دون إيقاع. وهي قريبة من لون التقاسيم على الآلة المنفردة. وهي مشتقة كشكل موجز من الملحمة

الطويلة كما في أغنية (Xec u siyabend) بصوت الفنان عيسى برواري(**٦٥**).

٢- شه ر أو(**بيت** لدى بعض مناطق الكرد): أغنية قصصية أو يمكن تسميتها بقصة شعرية ذات طابع ملحمي. ومن الجدير بالذكر أن الده نگبيژ (الدنكبيش) كانوا يؤدون القصة الملحمية على شكل مقاطع اللاوك في قصر مختار القرية حيث يجتمع فيها الرجال ليلا ليستمعوا اليه.

٣- **لاڤژ:** أغاني الدعاء

٤- **يايزوك:** أغانٍ ذات طابع حزين لذا سميت ب"الخريفيات".

٥- **سريلي:** أغانٍ ذات حدث مؤسف شائع بين الكوجر

٦- **نارينك:** أغانٍ خاصة بالعروسة

٧- **ديلوك:** أغاني العمل

٨- **بسته:** أغاني الدبكة والرقص

٩- **ستران:** تسمية عامة للأغنية

١٠- بيلوته: أغنية دينية لطلاب الملا، أو طلاب الفقه.

١١- ده نگبيژ(دنكبيش)، المغنون والعازفون الذين يحفظون، عن ظهر قلب، الأحداث التاريخية، وحكايات البطولات والحروب وقصص الحب والأحداث الاجتماعية، لينقلوها من جيل إلى آخر حتى يومنا هذا، عن طريق غنائها، وأحيانا بمصاحبة آلة موسيقية، أو برفقة عازف آلة مثل، الطنبور أو الكمانجه.

١٢- ساز: أي الموسيقا

١٣- أغانٍ خاصة للرقصات والدبكات الكردية مثل (كوفنده وهلايه)، وأيضاً دبكات مثل الشيخاني والكوجري والججانيه والهورزي، إلخ. لهذه الأغاني خصوصيتها الاحتفالية حيث يعزف بعضها في مواسم الحصاد، وبعضها الآخر في الأفراح والأعراس.

١٤- أغاني المارش، أو الأغاني الوطنية.

٦٥ - https://bit.ly/2HnYp0y

يعتمد الغناء الكردي بشكل أساسي على مقامات مثل الحسيني والحجاز والبيات والسيكاه والكرد. وهناك بعض الأغاني الكردية الفلكلورية والتي لها خصوصية مثل (البايزوك) والتي يستعمل فيها السلم الخماسي. وربما كان الأكراد هم الوحيدين الذين يستعملون هذا السلم الخماسي في منطقه شرق المتوسط. أغلب الأغاني الكرديه الفلكلورية يعتمد على الغناء من الطبقات العليا في المقام، وخاصه في مقامات مثل الحسيني والبيات والحجاز والكرد، حيث يبدأ المغني في الغناء من التتراكورد الثاني، نزولاً إلى التتراكورد الأول، وهذا ما يعتبر ميزة خاصة في الملاحم والمواويل الكردية، حيث نرى المغني الكردي يغني معظم أغانيه في الطبقات العليا، ويعزف على آلته المنفردة "الطنبور"، أو "الجنبش"، أو "الكمانجة".

ومن المغنين الكرد المتميزين بأداء الأغاني الكردية: "سلوكور"، و"شاكرو"، و"حمي عيسى"، و"كربيت خاجو"، و"حسن فارى"، و"عبدلو"، "رفعتو" وغيرهم ممن تابعوا سِيَرَ آبائهم وأجدادهم وحافظوا على استمرارية هذا الفن وبقائه.

في العصر الحديث، ومع التطور في كل المجالات، حاول بعض الموسيقيين تدوين الملاحم والأغاني الكردية للحفاظ على الثقافة الكردية العريقة. فهناك محاولات الكاتب الكردي "جليل جليل" لتدوين التراث الكردي بشكل أدبي وسردي، وليس التدوين الموسيقي، فألف عدة دواوين باسم (زاركوتينا كوردا)، لكن هذا الكتاب يحتاج، ليكتمل، إلى إضافة التدوين الموسيقي للنصوص المجموعة فيه.

في غياب وجود مدارس أو جامعات تدرّس الثقافة واللغة الكرديتين، لعبت الموسيقى دورا هاما في الحفاظ على الهوية. حيث أنها احتفظت بهويتها القومية ولا تزال تحافظ عليها في الشكل الآلي واللحني والأدائي. هذا التشبث بالهوية هو الخصوصية التي تتميز بها الموسيقى الكردية، وهي تتأتى من البيئة الاجتماعية والاقتصادية، ومن الحالة المعيشية للشعب الكردي. فالآلات التي يستعملها العازفون والمطربون الكرد، مثل آلة (الكمنجه)، كانت تستخدم بشكل خاص في بيئات ريفية، حيث كان لدى كل رئيس عشيرة عازف كمنجه يجيد العزف وغناء الملاحم والأساطير الكردية،

وكان يظهر مهاراته في السهرات حيث يجتمع الزعيم مع وجهاء المنطقة. وكانت هذه الآلة تستخدم أيضا في الأعراس والمناسبات. وللكمنجة الكردية خصوصيتها الآلية حيث تتكون من أربعة أوتار وصندوق عليه قطعة من الجلد، وكانت شائعة الاستعمال في القامشلي والبلدات الأخرى حتى وقت قريب، وهي من الآلات القليله في شرق المتوسط القادرة على أداء كتل موسيقية هارمونية بشكل واضح. وبشكل عام، يستخدم الموسيقيون الأكراد الآلات التالية في موسيقاهم(**٦٦**):

- **الدّف** Defik: أصغر من الطبل، يشبه الغربال، له وجه واحد مغطّى بجلد رقيق، وتُثبَّت في إطاره من الداخل حلقات معدنية، لإصدار خَشْخَشات رقيقة عند القرع على الدف بالكفين، ويستخدمه دراويش الصوفية في حلقات الذكر.

-**الكَمَنْجَة** Kemançe: آلة وترية رشيقة الشكل، في الجهة السفلى صندوق دائري صغير، وأحياناً صندوقان؛ السفلي أكبر قليلاً من العلوي، ويُعزَف على الكمنجة بوتر مشدود إلى عصا نحيفة مقوَّسة، وأنغامها رقيقة عذبة، وهي مستعملة عند الكرد اللور في الجنوب، ولم أجدها مستعملة عند الكرد في الشمال والغرب.

- **السَّنتور** Sentûr: آلة وترية شبيهة بالقانون، يُعزَف على أوتارها بمضربين خشبيين رفيعين، ويتم تبديل الأصوات بتحريك الحمّالات التي تسند الأوتار، وهي مصنوعة من الخشب، وتُستعمَل هذه الآلة في لورستان وفي جنوبي إقليم كردستان- العراق، ولا تُستعمل من قِبل الكردمانج في الشمال.

٦٦ - د. أحمد الخليل، دراسات سوسيولوجية في الشخصية الكردية (الحلقة العشرون)، اضواء على الفولكلور الكردي، ٢٠-٨-٢٠١٥، بحث منشور في موقع GILGAMISH: www.gilgamish.org

- **النّاي** Pîk: آلة نفخية، تُصنَع من الخشب، وطولها (٤٠) سم تقريباً، وفي سطحها العلوي عدة ثقوب مرتَّبة.

- **الطبل** Dehol/Dahol: كبير الحجم، مصنوع من جلد رقيق، مثبَّت على محيط دائرة خشبية من جهتيه، ويستخدم الطبّال نوعين من الأعواد؛ أحدهما رفيع والآخر غليظ ينتهي برأس متكوّر، وطول كل عود من ٤٠ إلى ٥٠ سم.

- **الطَّنبور** Tenbûr: آلة وترية، أصغر من العود، تُصنع من الخشب، طول زندها حوالي متر، وتُثبّت على الزند أوتار من نوع خاص، ويُعزف عليها بالأصابع، أو بريشة، وأنغامها أرقّ من أنغام العود، ولها أنواع عديدة، ويستعمَلها الكرد الكاكَه ئي في طقوسهم الدينية.

- **الزُّرْنا** Zorne: آلة نفخية، على شكل بوق، شكلها مخروطي دائري أجوف، في سطحها العلوي ثقوب مرتّبة، ونهايتها عريضة معقوفة إلى الوراء وهي بطول ٣٠ سم تقريباً.

- **البُلُور** Bolûr: آلة نفخية، تُصنَع من الخشب أو القصب أو الحديد، طولها (٣٠) سم تقريباً، وفي سطحها العلوي عدة ثقوب مرتَّبة، وفي طرفها الثاني ثقب واحد.

- **المزمار** Cûzele/dûzele: آلة نفخية، تتكوّن من قصبتين مجوَّفتين، في سطحيهما العلويين ثقوب مرتبة مزدوَجة، ويتم لصق القصبتين معاً بالقار.



الطنبورة (من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية، دمشق)



آلة الزرنا





الطبل © حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط

نظراً لقوة صوتهما، تترافق آلتا الداهول والزرنا في العزف دائما(٦٧)، وهما من أهم الآلات الموسيقيه المستعملة في الأعراس. وقد أصبح من الصعب بمكان أن نجد اليوم من يجيد العزف على هاتين الآلتين وذلك لعدم اهنمام أي جهة بهما.

هناك مجموعة أخرى من الآلات الموسيقية التي تستعمل في مناسبات عدة، مثل آلة البزق والساز والسيتار والعود والجنبش والقانون، الخ.

قسمت اتفاقية سايكس بيكو منطقة شرق المتوسط إلى كانتونات ثم إلى دول. وكان من نتائجها انقسام المنطقة الجغرافية التي يعيش فيها الأكراد إلى أربعة أجزاء. قبل هذه الاتفاقيه، كان الشعب الكردي يعيش في إطار وحدة جغرافية. وكان السكان يتنقلون وبضائعهم بين كل المناطق دون أي عائق. في ذلك الوقت كان المغنون والموسيقيون الكرد يعملون في العزف والغناء في الأعراس والمناسبات الشعبيه في مدن كردستان. لكن تطبيق تلك الاتفاقية في المنطقة كان بمثابة كارثة على الشعب الكردي، حيث بات يعيش كل قسم منه في ظل دولة مختلفة في إرثها الثقافي، والسياسي، واللغوي. وهذا ما شكل صعوبة كبيرة أمام الأكراد لأنهم أجبروا على التكلم بلغات غير لغتهم الأصلية: التركية، والعربية، والفارسية. كما أجبروا أيضاً على العيش في ظل إرث ثقافي مختلف عن إرثهم.

كانت اللغة الكردية ممنوعة في سوريا كما في كافة الأجزاء الأخرى من كردستان. كان، ومازال، أغلب الكتاب والشعراء الكرد يكتبون بالعربية، ولكن الفنانين والموسيقيين استمروا في العزف وفي غناء أغانيهم بلغتهم الأم الكردية.

تتكون كردستان السورية من ثلاث مناطق غير متّصلة: منطقة عفرين، ومنطقة كوباني، ومنطقة الجزيرة، ويوجد أكراد أيضاً، ومنذ القرن الثاني عشر، في مدن أخرى في سوريا مثل دمشق وحلب وحمص وحماة وغيرها. تضم المناطق الكردية الثلاث الأهم في سوريا إرثاً تاريخياً وحضارياً وثقافياً عريقاً يتجلّى في جزء منه في الموسيقى والغناء والرقص.

مع استقلال سوريا في سنة ١٩٤٦، ورسم حدود جديدة للمنطقة، حاول الكرد الحصول

٦٧ - https://bit.ly/2kPYr8C

على بعض المكتسبات الثقافية، لكن دون جدوى وهذا ما انعكس سلباً على تطور الموسيقى الكردية وانتشارها.

الغناء الكردي في منطقة الجزيرة

يعتبر الفنان كره بيت خاجو (١٩٠٧-٢٠٠٥)، وهو من أصل أرمني في القامشلي، واحداً من أهم الفنانين الذين حافظوا على الإرث الفني الموسيقي الكردي الكبير (لاوك). وقد اشتهر في خمسينات القرن العشرين وعمل في ظروف صعبة جدا. وعلى الرغم من شظف العيش وسوء حال العاملين في الموسيقى آنذاك استطاع هذا المغني أن يغني ويلحن العشرات من الملاحم ومن ال "لاوك" الكردية(**٦٨**).

واشتهر في الخمسينات أيضا المغني الأرمني الأصل آرام ديكران، أو تيغران، (١٩٣٤-٢٠٠٩)، الذي كان يغني ويلحن بالكردية، وترك وراءه الكثير من الأغاني والألحان(**٦٩**)، منها أكثرمن ٢٣٠ باللغة الكردية وما يزيد عن المائة باللغة العربية ومثلها باللغة الأرمنية، والعديد باللغتين السريانية واليونانية.

في نهايات الستينات من القرن الماضي حاول الفنانان الكرديان محمد شيخو (١٩٤٨-١٩٨٩) وسعيد يوسف، المولود عام ١٩٤٧، أن يعملا في الموسيقى والحفلات الفنية في القامشلي، لكن الظروف كانت صعبة جدا لهما، فذهبا إلى بيروت وهناك كوّنا فرقة موسيقية باسم (سركوتن serkewtin). في بداية السبعينات عاد محمد شيخو إلى القامشلي، لكنه لم يستطع تقديم الحفلات العامة بسبب روح أغانيه القومية فاضطر للذهاب إلى كردستان العراق ومنها إلى إيران حيث واجه بعض الصعوبات، فعاد إلى سوريا في سنة ١٩٨١ حتى وفاته(**٧٠**).

حافظ الفنانون الكرد على الإرث الموسيقي الكردي عن طريق النقل الشفهي من جيل

٦٨ - https://bit.ly/2kPMIal

٦٩ - https://bit.ly/2sI6VlM

٧٠ - https://bit.ly/2p1vdVU

إلى آخر حيث أن الطرق المعروفة كالمدارس والمعاهد الموسيقية غير متوفرة، ومن غير الممكن تعلم الموسيقى وتدريسها بشكل علمي. ومن هؤلاء الموسيقيين دمّر علي، عبدلو، الذي يشتهر أداؤه بمصاحبة الكمنجة(**٧١**)، حمي عيسي، رفعت داري، علي تجو، باقي خضر، عازف البزق والملحن سعيد يوسف (الملقب بأمير البزق الكردي)، نزير يوسف، محمد عزيز شاكر وأخوه محمود، صلاح رسول، عبدو علاني، عبدالقادر رمو، بهاء شيخو، سعيد كاباري، والمغني والعازف الأرمني الأصل إبراهيم كيفو، وغيرهم العشرات الذين حافظوا على هذا الإرث بجميع نواحيه: الملحمية والموسيقية والأدائية.

الغناء الكردي في عفرين

لا يختلف الغناء الكردي في عفرين عنه في المناطق الكردية الأخرى في سوريا، وفيها مغنون مشهورون مثل جميل هور(**٧٢**) الذي عرف عنه أداؤه ملحمة "مم الا" مع المغنية الكردية عيشه شان(**٧٣**)، كما غنّى العشرات من الأغاني والملاحم الكردية الكلاسيكية.

كما أنتجت عفرين موسيقيين كلاسيكيين كرد معروفين، مثل: علي تجو المعروف بصوته الجبلي المميز وبعزفه على آلة الطنبور، وباقي صلاح وهو من مؤسسي الفرقة الكردية "كوما أرمانج" التي اشتهرت في عفرين ومناطق حلب بأدائها للأغاني والدبكات الكردية في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين. كان باقي صلاح معروفاً بجمال صوته، وبأدائه للملاحم الكلاسيكية الكردية الصعبة وخاصة ملحمة "سيامند وخجي" العاطفية والمأساوية.

واشتهر في سوريا، وليس في عفرين فحسب، عازف الطنبور الكردي أديك، الذي يشكل لوحده مدرسة موسيقية فريدة في العزف على الطنبور بأصبع السبابة(**٧٤**).

٧١ - https://bit.ly/2JuhdAs

٧٢ - https://bit.ly/2JrsdOV

٧٣ - https://bit.ly/2sxB6Nr

٧٤ - https://bit.ly/2HiZtD2

الغناء الكردي في كوباني

تتميز منطقة كوباني بمساحتها الشاسعة وبوجود المئات من القرى التي كانت تتواصل فنياً عن طريق مغنين كبار وفي مقدمهم باقي خضر الذي كان يتميز بحفظه وغنائه للملاحم الشعبية الكردية التي تحكى قصص الحب والبطولات(**٧٥**). وهناك أيضاً الشاعر والمغني مشوبك أبور، وعازف الكمان، الموسيقي محمد دومان، الذي يعتبر أول عازف كمان في كوباني، وعازفا الطنبور محمد كلي ومحمد هادي، والملحن رشيد صوفي الذي لحن قصائد غنائية عديدة للشعراء الكرد الكلاسيكيين مثل ملا جزيري، ووضع ألحاناً على مقامات قليلة الاستعمال فأغنى المكتبة الموسيقية والغنائية الكردية(**٧٦**). وهناك مغنون آخرون مثل محو كندش وعازف البزق أحمد جب، وغيرهم.

٧٥ - https://bit.ly/2svtATi

٧٦ - https://bit.ly/2kN4meD

٣
الموسيقى الإيزيدية(٧٧)

يتوزع الأيزيديون في سوريا بين منطقتي الجزيرة وعفرين، ويشكلون طائفة صغيرة لا تمكن مقارنتها بأعدادهم الكبيرة الموجودة في العراق. و"هم الشعب الوحيد في منطقة الشرق الأوسط الذي يقدس الموسيقى والآلات الموسيقية مثل الدف والبلور والطنبور"

وللطنبور مكانته القدسية الخاصة في المعتقدات الإيزيدية، حيث تقول الرواية إنه عندما كلف الله الملائكة وعلى رأسهم (طاووس ملك) بتحويل الأرض المغمورة بالمياه إلى يابسة، أرادوا أن ينصبوا لنفسهم خيمة في مكان ما (هو الذي أصبح الموقع المقدس: "لالش")، غير أنهم لم يجدوا أوتاداً لشد حبالهم بها، فأخرج العازف النوراني الخارق (قاضي شلو) طنبوره، وبدأ يعزف معزوفته المتوارثة إلى يومنا هذا، فمدت الأسماك رؤوسها وتحولت إلى أوتاد ربط الملائكة حبال خيمتهم بها، واستقروا هناك، وبدؤوا بالتكوين بأمر من الله. هذه الحكاية جعلت من الطنبور آلة مقدسة عند الإيزيديين "ويجب أن تكون موجودة في كل بيت معلقة جانب الرمز المقدس وبأعلى مكان".(**٧٨**) كما ربطت جودة العزف بالإيمان ولذلك "عندما يتقدم العازف لامتحان الموسيقى عند الإيزيديين يجب أن يعزف معزوفة (قاضي شلو)، وهي التي تحدد إن كان ناجحاً أو لا يكون".

٧٧- وضع الصيغة الأولى من هذا النص الموسيقي الأستاذ غني ميرزو

٧٨ - إبراهيم كيفو، من محاضرة بعنوان: "المدارس المختلفة للغناء وتفاعلاتها في شمال سورية"، قدّمت في مهرجان (مساحات شرقية) في شهر أيار ٢٠١١ في دار الأوبرا في دمشق.

وللطقوس والشعائر الدينية أيضاً، علاقة خاصة بالموسيقى لدى الإيزيديين فلا يمكن لهذه الشعائر أن تتم إلا بمصاحبة جماعة خاصة من الموسيقيين يطلق عليهم اسم: القوّالون. ثمّة اختلاف كبير في الآراء حول أصل تسمية القوالين، فهناك من يقول بأن الكلمة تأتي من فعل (قال) من اللغة العربية، في حين يعيدها دارسو الحضارات القديمة في المنطقة إلى السومريين والأكاديين الذي كانت لديهم جماعات من المنشدين الدينيين الملحقين بالمعابد يطلق عليهم اسم (كالا) أو (كالو).

يضطلع القوالون الإيزيديون بمهام إحياء المناسبات الدينية التي يقومون خلالها بإنشاد التراتيل المحفوظة أباً عن جد، كما يتم لديهم حفظ الآلتين الموسيقيتين المقدستين (الدفّ والشبّاب). ولهم نظام تراتبي إنشادي مكوّن من ثلاث مراتب هي:

١- كبير القوالين.

٢- القوالون الذين يقومون بتأدية الطقوس ويتم الاعتماد عليهم بشكل رئيس.

٣- القوالون العاديون الذين يشاركون في الطقوس بشكل ثانوي.

وتمثل هذه التراتبية الإنشادية صورة محدثة لتراتبية الكهنة الموسيقيين لدى الحضارات القديمة في المنطقة، والتي كانت تضم ثلاث مراتب:

١- مرتبة الكالا- ماخ: الكاهن الموسيقي الكبير

٢- مرتبة الكالاا: الكاهن الموسيقي العادي

٣- مرتبة الكالا- تور: الكاهن المبتدئ أو المتدرّب(**٧٩**).

يرافق القوالون بغنائهم وبعزفهم الشعائر الأيزيدية (الاجتماعية والدينية) المختلفة. ففي الأماكن التي كانوا يتواجدون فيها (في العراق مثلا)، يقود القوالون مسيرات (نقل السنجق) التي يقوم خلالها المؤمنون بالتبرّك بالآلات الموسيقية المقدسة من خلال لمسها باليد ثم لثمها، أو من خلال تقبيلها فقط. كما تجري عملية التبرك ذاتها في الأعياد الدينية "حيث يقف اثنان من القوّالين، أو

٧٩ - أنظر: صباح كنجي، "الأيزيدية... محاولة للبحث عن الجذور.. الموسيقى في الديانة الأيزيدية"، موقع "الحوار المتمدن" الإلكتروني، العدد: ١٦٥٨ تاريخ ٣٠ آب ٢٠٠٦

أكثر، أمام المعبد ويقوم الناس بتقبيل أياديهم وآلاتهم كإشارة إلى تبجيلهم للموسيقى ومؤدّيها"(٨٠).
وغالبا ما تتضمن الأعياد قراءة ملاحم إيزيدية بلغة كردية تتغنى ببطل إيزيدي يدعى "درويش عبدي"(٨١) وتستمر الأعياد الدينية ساعات طويلة تنتهي بحفلات راقصة جماعية لا تقتصر على أتباع الطائفة، يحييها عازفون، من غير القوالين، يستخدمون الآلات المعروفة في المنطقة مثل الزرنة والمجوز والآلات الإيقاعية وخاصة الطبل.

كما يشارك القوالون في الشعائر الاجتماعية اليومية كدفن الموتى حيث يرافقون الميت من لحظة رفعه من بيته حتى القبر، وهم يرددون أقوالا خاصة للمناسبة على أنغام موسيقية حزينة. ولا تقتصر مشاركة القوالين، عزفا وترتيلاً، في شعائر الموت على يوم الدفن فحسب بل تتكرر في مناسبات الأسبوع، والأربعين، والسنوية.

"يتطلب أداء الموسيقى عند الإيزيديين ضوابط فنية معينه أثناء تأدية الطقوس والشعائر الدينية، وتتواجد فواصل بين الأحاديث والأقوال والتراتيل ضمن ترددات صوتيه منفصلة. وهناك فقرات للموسيقى والعزف منفردة من دون ترديدات صوتيه -كلامية- وفصول متداخلة بين العزف والأقوال تقدم بحماس وبترددات نغمية أعلى، تزيد من حماس الحاضرين الذين يصلون إلى حالة من الاندماج مع الجو الموسيقي – الديني فيتحولون من سامعين إلى مشاركين بهذه الطقوس بالهلاهل والأصوات المتعالية التي تعكس حالة الاندماج الروحي بين الطرفين (العازفين والجمهور)".(٨٢)

٨٠ - غني ميرزو: من نص بعنوان "الغناء التراثي اليزيدي" كتب خصيصا لصالح هذا التقرير.

٨١ - https://bit.ly/2HnmBAb

٨٢ - كنجي، مرجع سابق

٤
الموسيقى الشركسية

يعود الشراكسة في أصولهم إلى منطقة شمال غرب القوقاز. وهم ينحدرون، بشكل عام، من عدد كبير من القبائل المتوزعة، بفعل الجغرافيا، إلى قبائل غربية (الأبخاز والأوبيغ والأديغة) وقبيلة (القبرتاي) الكبيرة الشرقية(٨٣). في عام ١٨٦٤، وتحديدا يوم ٢١ أيار، انتهت حرب القوقاز بين هذه القبائل والجيوش القيصرية الروسية، وانهزم الشراكسة، وألزموا بترك أراضيهم، وتم تهجير قسم منهم إلى مناطق سيطرة السلطة العثمانية قبل أن يقوم العثمانيون بتوزيعهم في الأراضي التي يسيطرون عليها حسب حاجاتهم العسكرية والاقتصادية. وفي هذا السياق وصل الشراكسة إلى سوريا حيث أُوكِلت إليهم مهمة التصدي لغزوات القبائل العربية على طرق سير القوافل على امتداد نهر الفرات، أو حماية طرق المواصلات بين حوران وجبل الشيخ ولبنان. كما استفيد منهم كيد عاملة مجانية في مشروع تمديد سكة حديد الحجاز وحمايتها.

لا توجد إحصائيات دقيقة لعدد الشراكسة في سوريا، لكن مصادر عديدة تشير إلى أن عددهم قد زاد على المائة ألف ١٠٠٠٠٠ شخص، قبيل عام ٢٠١١، لكنه تراجع قليلا اليوم نتيجة

٨٣ - أنظر إلى: "الشراكسة في الوطن العربي، بين الحفاظ على الهوية القومية والاندماج الحقيقي ١٨٦٤-٢٠١٠"، سعاد محمد سعسد صعب، رسالة ماجستير، جامعة القدس، القدس-فلسطين، ٢٠١١ ص.٤

الهجرة المعاكسة لقسم منهم. والشراكسة شديدو التعلق بثقافتهم القومية لذلك بقيت هذه الثقافة حية لديهم رغم اندماجهم في المجتمعات المضيفة حتى غدوا جزءا أصليا من نسيجها الديموغرافي. وتشكل الموسيقى، إلى جانب الرقص، عنصرين أصيلين في الثقافة الشركسية ينتقلان من جيل إلى آخر.

الآلات الموسيقية الشركسية

- **بشينا** Pshina: الأكورديون الشركسي: وهو الآلة الموسيقية الشركسية بامتياز، ويتواجد بأشكال ثلاثة تختلف بحجومها وبعدد الكبسات البيضاء وشكلها.

- **بارابان Baraban:** طبل متوسط الحجم، يسنده العازف على الفخذ ويضرب عليه باليدين لضبط الإيقاع.

- **بخشتيش Pkhachich:** آلة إيقاع خشبية، مؤلفة من مجموعتين من القطع الخشبية، في كل مجموعة ٦ قطع تُحمل كل مجموعة بيد، يعطي استعمالها النبض في الألحان.

- **بخيتاو Pkhetaw:** مصنوعة من الخشب ويعزف عليها باستخدام عَصَوين قصيرتين لضبط الإيقاع.

- **آبا-بشين Apa-Pshina:** آلة وترية شبيهة بالمندولين لها ثلاثة أوتار.

- **كاملابش Qamlapsh:** ناي شركسي صوته قريب من آلة الآلتو الأوروبية.

- **شيكابشينا Shchepshine:** آلة وترية قوسية تصنع من خشب الجوز، أوتارها كانت تصنع من شعر ذيل الحصان الذكر، يعزف عليها بشكل يشبه العزف على الربابة.

الرقص الشركسي

الرقص التقليدي جزء أصيل من الثقافة الشركسية، بل يرى فيه بعضهم "فطرة يتوارثونها أباً عن جد. وهو تراث شعبي قديم ومدرسة للتأمّل والسمو والابتهال وترويض للنفس والجسد وثقافة متميزة تنتقل من جيل إلى جيل"(**٨٤**). ويعتبر بعض الشراكسة أن الرقص قد أصبح مدونة التاريخ الشركسي بعد أن فقدوا مدوناتهم المكتوبة نتيجةً الحروب وسياسة التهجير التي تعرضوا لها في القرن التاسع عشر.

ومن الرقصات التي لا تزال تُمارس حتى اليوم في المجتمعات الشركسية:

قافا Kafe**:** رقصة أرستقراطية، تُرقص على موسيقى هادئة يشترك فيها شاب وشابة. يبرز الشاب الحيوية والقوة، أما الشابة فتبرز الأناقة والأنوثة.

يسلاميه، أو إسلامية، Islamey **:** رقصة حماسية وسريعة، تبرز العنفوان والقوة الجسدية.

وِج Wedge **:** رقصة جماعية، ينتظم فيها الراقصون على طرفين: طرف للنساء وطرف للرجال، وتجري حركاتها بتقارب ثم تباعد كحركة المقص.

يبدأ الرقص بالقافا وتتبعه يسلاميه وينتهي بالودج. "هذا التسلسل ليس عبثيا بل يراد منه الإشارة إلى التدرّج المنطقي للعاطفة التي تتولد بين شاب وفتاة في الحياة العادية"(**٨٥**).

"وتوجد أنواع أخرى من الرقص الشركسي الجماعي، ولكنها تنتمي أكثر إلى الماضي ويرقصها الراقصون المحترفون فقط، وتجدر الإشارة إلى أن الرقصات الوطنية الدارجة بين الشركس الذين يعيشون في الدول العربية قد تأثرت بالموسيقى العربية التقليدية فاكتسبت خصوصيات جديدة غير مألوفة على نطاق الموسيقى الشركسية في موطن الشركس"(**٨٦**).

٨٤ - الوطن في أدب الشراكسة، إيمان البقاعي، ص.٧٠

٨٥ - أنظر: فاتن عساف، "أزماف..فرقة الرقص الشركسي بهوية جولانية"، ٢٤ آذار ٢٠١٠ موقع: https://bit.ly/2kOzhY0

٨٦ -أنظر: مركز المعلومات الوطني الفلسطيني- وفا https://bit.ly/2Jf9QJW

الغناء الشركسي

تقسم الأغاني الشركسية، رغم اتفاق مضمونها، إلى أنواع تحت مسميات يقسمها المؤرخ "مت جوناتوقة يوسف عزت" إلى قسمين رئيسين:

١- **"ورد":** وهي الأغاني التي توصف فيها الحياة القومية والوقائع الحربية، والحب، والخيال والنكات، وبعض النوادر المسلية المضحكة. وتحتوي أيضا على تفاصيل الوقائع الحربية القديمة التي يصعد تاريخها إلى زمن الحثيين، كواقعة (نارينا) التي تعيد الذكريات المحزنة المؤلمة إذ تبحث في أسباب تلك الحروب ونتائجها (...).

٢- **غيبزة:** وهي مرثيات شهداء الحروب، والمقتولين قهراً، أو الذين قضوا نحبهم في حب أوطانهم (...) وهذه الأغاني تقال إما نثراً أو نظماً، وتمثل نوعاً من أدبيات الشراكسة نظراً لمقامها الكبير عندهم لضمّها تاريخهم المجيد (**٨٧**).

أما (ب. س. بالاس) فيقسم الأغاني الشركسية إلى أربع فئات:

١- **أغاني النارت:** وهم الأبطال الخرافيون للقصيدة الوطنية القديمة التي تدور حول موضوعات الوطن والبطولة والصراع من أجل البقاء ونشر الخير.

٢- **الأناشيد التاريخية:** يمكن من خلالها تتبع قصص فردية من تاريخ بلاد الشراكسة وكفاحها أثناء عصور فتح القفقاس.

٣- **الأغاني والأناشيد الطقوسية:** وتعكس بقايا العقائد الشركسية التي وجدت قبل المسيحية والإسلام.

٤- **الأناشيد الجنائزية (المراثي):** تنشد عند مناسبات الكوارث العائلية أو القومية.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الشراكسة السوريين قد جددوا بموسيقاهم التقليدية وأضافوا إليها إيقاعات ونغمات خاصة بهم حتى ليمكننا الحديث عن موسيقى شركسية جولانية (نسبة إلى منطقة تمركزهم الأساسية في هضبة الجولان). ومن الموسيقيين الذين أضافوا البصمة المحلية

٨٧ - مرجع سابق، ص. ٢٩٤

على التراث الشركسي يمكن ذكر الموسيقي حميد طاش(**٨٨**)، والعازفين لؤي بجادوغ(**٨٩**) وفيصل جلاحج(**٩٠**).

يعتني الشراكسة السوريون بثقافتهم التقليدية ويرعونها في محيطهم الاجتماعي، وقد أسّسوا، عام ١٩٤٨، لهذه الغاية، ولأهداف اجتماعية أخرى، "الجمعية الخيرية الشركسية في سوريا" التي تقوم بتعليم التراث الشركسي. وفي هذا السياق قامت الجمعية، منذ تأسيسها، بتشكيل العديد من الفرق الموسيقية التي تعمل على نشر الموسيقى والرقص الشركسيين. وكانت آخرها فرقة "أزماف"(**٩١**)، التي شكلت عام ٢٠٠٧.

٨٨ - https://bit.ly/2JbwFlx

٨٩ - https://bit.ly/2xItqNb

٩٠ - https://bit.ly/2Jvm6Jv

٩١ - https://bit.ly/2JvmqrH

الموسيقى الأرمنية

حافظ الأرمن المتجذرون في سوريا، أي المقيمون في شمال غرب البلاد وخاصة في منطقة كسب، على بعض الأناشيد والأغاني الموروثة والمتناقلة شفاهة عبر الأجيال، كما نقل الأرمن المهاجرون بعضا من تراثهم الموسيقي معهم. ومن بداية استقرارهم في سوريا، حرص الأرمن على الحفاظ على موسيقاهم التقليدية فأنشؤوا لذلك العديد من الجمعيات الثقافية التي تؤمّن تعليم ثقافتهم للأجيال الجديدة.

اهتمت هذه الفرق بالثقافة الأرمنية يشكل عام مثل: "جمعية الترقي الثقافي الأرمنية"، "الجمعية الخيرية العمومية الأرمنية"، "نادي الشبيبة السورية الثقافي"، "جمعية الجيل الجديد". ومنها ما تخصص بالرقص الشعبي، مثل: فرقة "سردرباد" وفرقة "جيروكيجيجيان"، فرقة (آني) للرقص الشعبي للأطفال؛ أو بالغناء مثل فرقة "كورال حلب للغناء الجماعي" التابعة لمطرانية الأرمن الأرثوذكس، وفرقة "دارون" للغناء التراثي للأطفال.

يستخدم الأرمن في موسيقاهم التقليدية آلات شبيهة بالآلات العربية والتركية والكردية، مثل العود والكمنجة، والقانون، والتار، والدف، والزورنة، إضافة إلى بعض الآلات التقليدية المميزة، مثل الدودوك التي تعتبر الآلة الموسيقية الأرمنية بامتياز، وهي آلة نفخية تشبه الناي. يعود الشكل الأول منها إلى أكثر من ٣٠٠٠ سنة. وهي تصنع من خشب "المشمش الأرمني"، وهذا ما يسبغ عليها

في اللغة الأرمنية اسم "البوق المشمشي". يبلغ طول أنبوب الدودوك ما بين ٢٨ و٣٣ سم، وهو يحمل ٧ أو ٨ فتحات في وجهه العُلوي، وفتحة أو اثنتين في الجهة المقابلة. ويثبَّتُ في الطرف العلوي للأنبوب لسانٌ مزدوج مصنوع من القصب، بطول ٩ إلى ١٤ سم. ومن أشهر عازفي الدودوك اليوم العازف الأرمني جيفان غاسباريان (١٩٢٨_....) (**٩٢**).

اشتهر بعض الموسيقيين الأرمن السوريين، وخاصة المغني "إبراهيم كيفو" الذي يعتبر بحد ذاته ذاكرة حية للتراث الموسيقي السوري بكل تنوعاته. وكذلك المغنية "لينا شاماميان" التي كانت أول من غنّى بالأرمنية للجمهور العريض، خارج الإطار الضيق للمجتمع الأرمني(**٩٣**).

٩٢ - https://bit.ly/2M1m7Dh

٩٣ - https://bit.ly/2JqUKUP

الفصل الثالث

الغناء الشعبي

قوالب الغناء الشعبي(٩٤)

١-١: المَــــــــوّال

يمثّل الموال الركن الأساسي للأغنية التقليدية الشعبية في منطقة شرق المتوسط، ومنها . ويختلف مؤرخو الموسيقى في تحديد تاريخ ظهور الموال لكن الرأي الأكثر قبولا اليوم هو أن الموال ولد في مطلع القرن التاسع في مدينة بغداد عندما قضى الخليفة العباسي هارون الرشيد عام ٨٠٣ على سلالة البرامكة. وأوّل من ذكر هذا الأصل المؤرخ الشهير جلال الدين السيوطي (١٤٤٥-١٥٠٥) في كتاب "شرح الموشح" حيث يقول: "إن هارون الرشيد لما قتل جعفراً البرمكي أمر بألاّ يُرثى بشعر، فرثته جارية له بهذا الوزن، وجعلت تنشد وتقول (يا مواليا) في ختام شعرها، أن أوّل ما نظمت منه قولها:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس؟

أين الذين حموها بالقنا والترس؟

قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس

سكوت بعد الفصاحة وألسنتهم خرس"(**٩٥**)

ويأتي اسم موّال من كلمة (مواليا)، والتي تعني (سادتي)، كما كانت الجواري ينادين

٩٤ - النوطات المدرجة في هذا الفصل من تدوين الموسيقي الأستاذ هناد الشحف.

٩٥ - أنظر: الدكتور إحسان هندي: لمحة عن الموالات السورية، دراسة مع النصوص، دار طلاس، دمشق، ١٩٩١، ص.٣٤

سادتهن في البلاط العباسي.

انتشر الموال بفضل المغنين والشعراء من الجنسين، واكتسب أشكالا جديدة، أو تسميات خاصة حسب المنطقة التي تستعمله، أو حسب العاطفة التي ينقلها. وأصبح منذ القرن الثامن عشر الأساس الذي تبنى عليه الأغنية الشعبية في كل المنطقة الممتدة من العراق إلى مصر. بل أنه دخل بقوة في التقاليد الغنائية المغربية مثل النوبة والمالوف(**٩٦**).

البنية الأساسية للموال ثابتة ومميزة، فهو وحدة رباعية تتألف من أربع شطرات، تظهر الثلاث الأولى منها جناساً Homonymie ، أي تتشابه قوافيها في اللفظ وتختلف في المعنى، على الشكل: [aaa-b]. ثم بدأت تظهر تنويعات على البنية الأساسية هذه، تنحصر في ترتيب القوافي المتشابهة، حيث نرى، على سبيل المثال:

- الموال الزهيري وترتيبه: [aaaa]
- الموال المصالب، وترتيبه [ab-ab]
- الموال اثنين اثنين، وترتيبه [aa-bb]

ومع سفر الموال وتنقله بين البلدان تعرّض لبعض التغييرات فزاد عدد شطراته واتخذ تسميات جديدة تبعاً لعددها، أو تبعا للمنطقة التي يزدهر فيها هذا الشكل أو ذاك. وقد تخصصت سوريا، وبشكل أكثر تحديدا المناطق الشمالية والوسطى والبادية السورية، بالموال ذي السبع شطرات، أو "خانات"، الذي كان يعرف باسم البغدادي فصار اسمه السوري، أو السبعاوي، أو الزهيري، أو الشرقاوي، لأنه قادم من العراق. وهذا الأصل العراقي يؤدي إلى ظهور الكثير من التداخل بين المواويل العراقية والسورية ليس في موضوعاتها فحسب، بل في شكلها أيضا.

وتتميز بنية هذا الموال بتوافق الشطرات الثلاث الأولى (وتسمى "القافية" في سوريا، أو "المستهل" و"العتبة" في العراق) باللفظ، ثم تتوافق الثلاث اللاحقة (وتسمى "العرجة" في سوريا،

٩٦ - Voir: Christian Poché: "Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerrannée", Ed. Fayard, 2005

أو"الردفة" في العراق) بلفظ آخر، ثم تعود الشطرة السابعة (وتسمى "الغلاق" في سوريا، أو "الغطاء" في العراق) إلى لفظ القافية. ونمثل ذلك بالشكل:[aaa-bbb-a]

يطلق على الشطرات الأربع المتفقة باللفظ (٧،٣،٢،١) اسم "التربيعة"، وهي مقياس قوة الموال وإبداع الشاعر/المغنّي. ومن أمثلته الكثيرة الانتشار في التراث الغنائي السوري هذا الموال:

يا لائمي في الهوى العذري كفاك **شجار** (a)

مـا انتَ ملّوع ولا عالم بحالي **ش جار** (a)

ظــلم الأحبة عدل مهما بحكمه **ش جار** (a)

راضي ولو صرت عند أهل العشق **عبرة** (b)

عــالجت روحي فــلم أحـصل لـهـا **عبرة** (b)

يــــــا قلب انعي ويـــا عين اذرفي **عبرة** (b)

تروي وتنبت بقاع الماحلات **اشــــــجار** (a) (**٩٧**)

يؤكد الباحث إحسان هندي أن الموال السوري قد عرف فترة ازدهار طويلة امتدت حتى ١٩٦٠، "أما بعد ذلك فقد ضعف الاهتمام به بعد موت جيل كبار الناظمين من جهة، ودخول الترانزستور ثم التلفزيون إلى البلد من جهة ثانية، لأن هذين الأخيرين –بالرغم من فائدتهما الإعلامية والثقافية- قد أفسدا الذوق العام، وبدّلا معنى الطرب والتطريب في سوريا وغيرها"(**٩٨**). ويضيف قائلاً إن الموال "... لا يزدهر إلا في جو معين وظروف معينة اجتمعت في سوريا في النصف الأول من القرن الماضي والنصف الأول من هذا القرن(**٩٩**)، ثم زالت ولم تعد مؤثرة الآن مثل: الفقر، الغربة (...)، العلاقة المباشرة مع الطبيعة، وكذلك سيطرة مبدأ الطرب الذاتي، أي أن الإنسان كان يغني

٩٧ - يمكن سماع هذا الموال بصوت مغني سوريا الأشهر صباح فخري على الرابط:https://bit.ly/2sy3oXU

٩٨ - هندي، مرجع مذكور، ص ١٠٦.

٩٩ - يقصد القرنين التاسع عشر والعشرين على التوالي

لنفسه وليس لغيره كما هي الحال اليوم."(١٠٠)

إن التغيرات الحاصلة في ظروف الحياة قد أثرت دون شك على إزاحة الموال من مكانته المهيمنة في التراث الموسيقي الغنائي السوري، وأهم هذه التغيرات كانت دخول سوريا بقوة في الحداثة المتمثلة، على المستوى الثقافي، بدخول تقنيات الإعلام ذات التأثير الجماهيري الواسع، وانزياح الإنتاج الثقافي من تمركزه العتيق حول طبقة الشيوخ والأدباء نحو تمركز جديد مديني مرتبط بالإدارة والسلطة السياسية. وكان من أهم ملامح هذا الانزياح التحاق دوائر الإنتاج الثقافي بمراكز السلطة وكان الموال من ضحايا هذا الالتحاق. وكانت مؤسسات الدولة الثقافية والإعلامية والتربوية تجهد في ترسيخ الطابع العروبي الجامع لنتاجاتها ومن أهمها اللغة الفصحى المشتركة. لذلك صار الشعر العامي، الذي كانت تنظم به المواويل، منبوذا. فتراجع عدد الموّالين، وندُرت الأغاني التي تستخدم الموال السوري السبعاوي الذي يمثل التراث الغنائي السوري.

استقبل الموال السوري السبعاوي خلال تاريخه الطويل مختلف الموضوعات التي يغنيها الناس. وصار من المعتاد أن تتغير تسميته تبعا للموضوع الذي يتطرق إليه في محتواه. وهكذا صار لدينا، بين تسميات أخرى كثيرة:

- **الموال الديني:** الذي يروي، بشكل خاص، تعظيم المسلمين لنبيهم محمد، ومن الأمثلة المشهورة على ذلك موّال "عشاق حسنك" الذي يغنيه الشيخ الحلبي "حسن الحفار" وتقول كلماته:

"عشاق حسنك بكاسات الغرام حسّن (احتسوا الكؤوس)

صرف الصبابة (آخر الكأس) ولا من سكرهن حسّن (لم يشعروا بالسكر)

يا مجهد (يا سائق) النوق أرفق بالهجن وأحسِن (أكرم معاملاتها)

للي جمار النوى (البعاد) مست حشاه وحوى (أصابت أحشاءه)،

لائذ بمن يرتجي آدم إليه وحوّا

١٠٠ - هندي، مرجع مذكور، ص. ١٠٦

إن كان يوسف ملَك شطر الجمال وحوى (من الجمال)

أحمد لا شك أكمل بالبها وأحسن". (١.١)

- **الموال السياسي:** وقد كان شائعا جدا في بدايات ومنتصف القرن العشرين، وواكب الأحداث الخطيرة التي عرفتها سوريا في تلك الأوقات، وخاصة في المرحلة الديمقراطية (١٩٥٤-١٩٥٨). لكن، في العقود الأخيرة، بدأ يتراجع بقوة، وازداد تراجعه بدءا من السبعينات مع عملية سحب السياسة من الشارع.

- **الموال الاجتماعي:** من الواضح أنه ما من قضية اجتماعية نبّهت المجتمع السوري، وأثارت اهتمامات الناس ونقاشاتهم إلا وتناولها الموّالون فنظموها وغنّوها. فيمكننا القول إن الموال قد عكس تحوّلات المجتمع السوري. ومن المواويل الشاهدة على ذلك واحد ظهر في أواسط القرن العشرين يهاجم فيه صاحبه ظاهرة سفور المرأة وتخليها عن الحجاب:

كلّت أفواه المواعظ من لفظ تُوبا (التوبة)

صمّ البشر سمعها، لا ترتجي توبا (ثواباً)

كم ضربة أقتلت والناس ما توبا (لا يتوبون)

عِدْنا شبه ماي (الماء) كاسات الندامى نِحِسْ (نشرب)

وجهنم النار كم سرنا بطرقا نِحِسْ (نحثُّ)

ما ضيّق الله دنيانا وزادها نحس (مصيبة)

إلا فجور النسا هلضيّقت توبا (ثوبها). (١.٢)

- **الموال الغزلي:** وقد تكون أكثر المواضيع المتداولة في الموالات، ومنها موال الغزل المشهور

١.١ - https://bit.ly/2sybjVd

١.٢ - هندي، مرجع مذكور، ص ١٥٧-١٥٨.

التالي، والذي يعود تأليفه إلى "المشهداني الكبير"(**١.٣**) الذي يعتبر واحدا من أغزر الموّالين السوريين وأشهرهم:

سحر اللواحظ طلاسم للعقل شتّى!

خلاّ دموعي بتمّوز المحل شتّى

مسكين يل ما شِرِب كاس الهوى شتّى!

ضاع العمر ما نَشَق نِسم المحبّة وشامْ (أوشم)

لي علّةً أعجزت مَصر الفصاحا وشَام (بلاد الشام)

الخد والصِد مع نبل الجُفون وشام (والشامة)

من جورهن جيش صبري والرِشد شتّى (تشتّت)

يُغنّى الموال السوري بصوت فردي مستقلا عن أي لحن، أو مصحوبا بتقاسيم على آلة وترية واحدة أو آلات مختلفة، مثل الربابة والعود والكمان، أو نفخية مثل الناي بمختلف تسمياته (الناي، المجوز، الماصول، المنجيرة...) يجري العزف عليها بالتناوب، وبشكل مرتجل. أو نراه يأتي في بداية، أو في ختام، أغنية مصحوبا بنوعين من النداءات: نداءات تمهيدية تأتي على صوت: أوف، أوف، أوف، تعبيرا عن الأسى واللوعة؛ أو (يا يا با)، أو (يا ياب) والتي تعني (يا أبي!)، أو على صوت الليالي: يا ليلي يا ليل، أو ياعيني يا عين، ونداءات ختامية على صوت: أوف، أوف، أيضا، أو صوت (ماماي ماماي)، أي (يا أمي!)، أو كلمات أخرى مثل (حبيبي)، خلّتي... أو كما يمكن أن نراه مُلحَنا على لحن ثابت مشكلا قوالب غنائية مستقرّة مثل في العتابا والميجانا، إلخ. وبشكل عام صار الموال مقطعا أساسيا في كل أشكال الغناء السوري. ويقدم "إحسان هندي" المخطط المفصل التالي لصيغة

١.٣ - المشهداني الكبير هو لقب أطلق على السيد محمد العبيد المشهداني (١٨٧٣-١٩٢١)، وكان نسّاجا في حي باب النيرب في حلب، وتعلّم صياغة المواويل على يد أشهر موّالي سوريا سعيد الحايك. وما زالت كثير من مواويله تُغنّى حتى اليوم.

تقديم الموال:

"... ننوّه بأن المطرب لم يكن يبدأ بالغناء مباشرة إلا في حالة عدم وجود "آلاتيّة"، أي عازفين موسيقيين مرافقين. أما في حال وجود هؤلاء فإن غناء الموال كان يتم عادة حسب المراحل التالية:

١- تقاسيم على الآلة أو الآلات الموسيقية المرافقة.

٢- النداءات التقليدية كأن يقول: "ياليلي، ياليلي، ياليل"، أو "ياعيني، ياليلي، ياليل".

٣- غناء الشطرة الأولى، أو الشطرتين الأولى والثانية من الموال.

٤- تقسيم منفرد على إحدى الآلات الموسيقية المرافقة.

٥- العودة لغناء الشطرة الأولى من جديد، يمكن أن يسبق غناءها بلفظة "يبا" وكأنها جزء من الشطرة الأولى (...)

٦- العودة إلى غناء بقية شطرات الموال. ويجوز إعادة غناء أي شطرة من شطرات الموال الباقية أكثر من مرة (وخاصة الشطرة السادسة).

٧- ختم الموال بنداء من نوع " أوف أوف أوف يا حبيبي أو يا خليلي أو يا نديمي..."

٨- عملية "القطع" التي تتضمن عودة الآلات الموسيقية (إذا وجدت) للتقسيم من جديد.

٩- ختام الدور بأغنية من الأغاني السورية الخفيفة.

١٠- عودة المطرب نفسه، أو مطرب غيره، لغناء موال آخر بنفس الترتيب المشار إليه أعلاه، وهكذا دواليك."(١٠٤)

بالمقابل، يقدم الباحث محمود النجرس صيغة أخرى لغناء الموال فيقول: "الغناء في الموليا والموال قديماً ينتهي بشكل تلقائي إلى زجل تسميه العامة (بستة أو موشح) وهو نوع من الأغاني الخفيفة وذلك لتنويع الغناء وإبعاد الملل عن الجلسة الغنائية وجعل المجلس أكثر فرحاً ومرحاً وطرباً وهذا ما يشاهد حالياً في جلسات الموليا حيث نلاحظ أن المغني بعد أدائه لمجموعة من أبيات الموليا، وقبل أن يملّ الجمهور ويخف تفاعله مع المغني، ينتقل لأداء بعض

١٠٤ - هندي، مرجع مذكور، ص ١٢٣.

"التشاطيف" وهي بعض الأغاني الفراتية الرقاوية كالميمر، والهلابا، وكل الهلا بالناهي، وياحرام وياحرام مشعل مشعلاني، وغيرها وذلك ليبعث روح الحركة والتفاعل مع الجمهور".(١٠٥)

لقد عانى الموال السوري السبعاوي خلال العقود الأخيرة، وتراجع حضوره في الموسيقى التقليدية السورية في شتى أرجاء البلاد، غير أننا نلاحظ أنه مقابل انحساره هذا، تقدّم نمط آخر من المواويل هو الموال الرباعي (الملتزم بالوحدة الرباعية) البسيط، الذي عمّ انتشاره في العالم العربي وصار من خصائص الغناء العربي الشعبي. لقد ترسخ الموّال الرباعي في الأغنية السورية الحديثة، وخاصة في العقود الثلاثة الأخيرة التي عرفت ظاهرة تربيف المجتمع المديني وتربيف التراث الحي للمدينة. فتراجعت المظاهر الثقافية الحداثية كدور السينما على سبيل المثال، التي انخفض عددها بشكل مدهش(١٠٦)، وظهرت المضافات ذات الطابع الريفي في المناسبات السياسية الحداثية كالانتخابات مثلا، وأصبحت الرقصة الريفية: "الدبكة"، فاصلا إلزاميا في المناسبات الاجتماعية والاحتفالات الوطنية، إلخ. وعلى صعيد الأغنية التقليدية تصدّر الموال الرباعي الأغاني السورية، بما فيها الأغاني ذات الوظيفة السياسية، وساهم في ذلك بعض المغنين القادمين من الريف الغربي للبلاد، مثل فؤاد غازي ومحسن غازي، ومغنيّ عائلة الديك، مثل علي وشقيقه حسين وغيرهما.

١-٢: العَــــتابا

العتابا فن شعري يؤدّى قولاً وغناء. يقدّمه، بشكل إفرادي، مغنٍّ عازف على آلة الربابة. ومع الزمن، لم تعد الربابة الآلة الوحيدة المُستخدمة، حيث جاء العود ثم الكمان، ثم الأورغ الكهربائي الذي صار استخدامه يشكل خطراً حقيقياً على كل الآلات الموسيقية الأصيلة.

يُرجِع مؤرخو الموسيقى ظهور العتابا إلى نهاية القرن الثامن عشر أيام الحكم العثماني. وإن

١٠٥ - محمود النجرسي، "ألوان الغناء الشعبي في وادي الفرات"، القسم الثاني، جريدة "الجماهير"، العدد ١٢٣٧٩، ٥ تموز ٢٠٠٧

١٠٦ - كان في سوريا عام ١٩٦٧، ١٤٠ صالة سينما لم يبق منها في عام ٢٠٠٠ سوى ٤٠ صالة تقريبا، أنظر: حسان عباس، "الثقافة السينمائية في سوريا بين آليات التسلط وآليات المقاومة"، مجلة تبيّن، عدد٦، المجلد الثاني، خريف ٢٠١٣، الدوحة، قطر، ص. ٩٩ - ١١٨

كانت هناك روايات مختلفة لنشأة هذا النوع من الغناء، فإن الجميع يتفق على أن الاسم له علاقة قوية مع (العتاب) الذي يعني تذكير الشخص بم سببه من مشاعر ضيق وأسى. فيقال إن اسم العتابا قد اشتق من معاتبة الدهر لما ينزل بالناس من المصائب والمصاعب.

وقد اختلف الكتاب ومؤرخو الموسيقى حول أصل هذه التسمية، ومن أغرب ما يحكى في هذا الصدد القصة التي يرويها الكاتب السوري "نسيب الاختيار" في كتاب "الفولكلور عند العرب" حيث يقول: "نشأ هذا اللون من الغناء الشعبي في أحضان حكاية، وهي حكاية تحدث كمثيلاتها كل يوم في أي مجتمع، نظير المجتمع الذي نسبت إليه، فقبل عدة قرون، كان يقوم في إحدى القرى فلاّح، يكسب قوته بعرق جبينه، كان يحرث الأرض ويزرعها، ولكنه ما كان يملك منها شيئا. وبالرغم من شظف العيش، وبالرغم من المأساة، كان يملك شيئا واحدا، يجد فيه كلما آوى إلى البيت عزاءه الوحيد في هذه الحياة. وكان هذا الشيء "عتابا" زوجته الفتية الجميلة، ويبدو أن القدر الذي كان يلاحق أمثاله من المعذبين في الأرض، الذين يحنون رؤوسهم للأذى دون أن يثوروا عليه، هذا القدر أبى ألا ينتزع منه "عتابا" فقد لاقت الزوجة الجميلة هوى من مالك القرية فانتزعها منه، فغادرت كوخها إلى قصر الملاّك الكبير، ولما عاد الزوج لم يجد في البيت "عتابا"، لم يجد ذلك السراج الذي يضيء حياته، ولا اليد التي تمسح أتعابه. سأل الجوار، فأخبروه، لقد ذهبت إلى قصر مالك القرية، ودار الزوج في الكوخ المقفر يطالعه بنظرة محتضر، يحاول أن يجمع في نظرة واحدة كل الأيام الخوالي، فبدا له كل شيء قد انتهى، حتى حياته. هنا، ترك مكانه وترك القرية وانتهى به المطاف إلى جبال عكّار في لبنان. وفي غمرة هذا الألم الجارف أنشد هذه الأغنية الشعبية:

"عتابا بين برمتي ولفتي
عتابا ليش لغيري ولّفتي
أنا ما روح للقاضي ولا افتي
عتابا بالثلاث مطلَّقا"

وظل الزوج يردد هذا اللون من الغناء الشعبي الذي عرف في ما بعد باسم العتابا، ودرج هذا اللون على ألسنة الناس، وأدخلوا عليه مقدمة عرفت باسم الميجنا."(**١٠٧**).

ثمّة حكاية أخرى ترجع إلى مطالع القرن التاسع عشر وتقول إن أعرابياً من قبيلة "الحسنة" في البادية السورية، اسمه "عبد الله الفاضل" أصيب بمرض الجدري. وكان من المتعارف عليه أنه إذا أصيب شخص بهذا المرض تتخلى عنه القبيلة حتى لا تنتقل العدوى إلى غيره، فتتركه في البادية بما يكفي من الطعام والماء حتى يموت وحيداً. وهذا ما فعلت قبيلة الحسنة مع شاعرها فتركته وارتحلت. كان عبد الله قوي البنية فلم يمت، لكن وجهه تشّوه وتغيّرت ملامحه حتى بات لا يُعرف. وشُفي المغني/الشاعر، وطفق يجوب البوادي والصحراء بحثا عن قومه، وهو يقول فيهم الشعر ويغني الأغاني التي يعبّر فيها عن شوقه وحنينه لأهله، ويعاتب الدهر الذي جعله ينفصل عنهم، حتى ذاعت تلك الأغاني واشتهرت كنموذج جميل للعتابا الحزينة المعبرة عن الحنين إلى الأهل والديار. ولا يزال المطربون يغنون بعض هذه الأغاني حتى يومنا هذا، ومنها واحدة تقول:

هلـــــــي ويــــاكم يلــذ العيـــش ويطيـب

ونســايـمــكم تــداوي الجــرح ويــطيـــــــب

هلــــي منكــم تعلمــت الوفـــا والطيــــــب

هلــــي ياهل المضـــــــــايــف والــدلال(**١٠٨**)

إن الحكايتين المذكورتين عن أصل العتابا تعكسان في الواقع نزاعا نظريا بين طائفتين من مؤرخي الفن الغنائي التقليدي في سوريا. فالأولون يقولون إن العتابا ولدت في بيئة رعوية قاحلة والأخيرون يقولون إنها ولدت في بيئة زراعية خصبة. وأيا كانت البيئة التي ولدت فيها العتابا فإنها لم

١٠٧ - نسيب الاختيار، الفولكلور الغنائي عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، السلسلة الفنية، رقم ٧، دمشق، ١٩٧٩.

١٠٨ - يمكن سماع هذا البيت بصوت المطرب العراقي حسين نعمة: https://bit.ly/2JczyTl

تبق محصورة بها وإنما انتشرت في كل أرض واكتسبت تسميات جهوية مرتبطة بالأمكنة التي كانت تعرف شعراء/مغنين أقدر من غيرهم. ومن بين التسميات المميزة للعتابا نجد: العتابا السلمونية، العتابا الديرية، العتابا الغربية، العتابا الشرقية، إلخ.

والعتابا لا تأتي على شكل قصيدة كاملة وإنما هي بيت واحد يؤلف "وحدة أدبية متكاملة منتهية من حيث الحدث، (...) ويرسم صورة كاملة أو قصة أو خبراً، أو فكرة فلسفية، وكل هذا ضمن مساحة محدودة، هي أربعة أشطر شعرية محكومة بجناس بديعي في نهاية الأشطر الثلاثة الأولى ويأتي الشطر الرابع والقفلة الأخيرة منتهية بياء أو ألف"(١٠٩)، غير أن الالتزام بواحد من هذين الحرفين لم يعد ضرورياً، مثال ذاك هذا العتابا الشائع في منطقة الفرات:

أريد ابجي على روحي وناحي

بعيني ضاكت الدنيا وناحي

اخوي المانفعني بيوم وأنا حي

شلي بيه يوم ردات التراب

كما أن الكثير من أغنيات العتابا ابتعدت عن شكل الجناس المعتمد في البنية الأصلية [aaab] لتعتمد أشكالا مختلفة للجناس مثل: [aa-bb] [ab-ab].

وكما يتم غناء الموال مع استخدام بعض النداءات المؤثرة مثل (أوف، أوف) و(يا يمه)، إلخ. نجد الكثيرين من المغنين يلوّنون عتاباتهم بها، لكنها ليست من لزوميات الغناء.(١١٠)

١٠٩ - سلوم درغام سلوم، المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، العدد ١٣، ربيع ٢٠١١، المنامة. ص.٥٠

١١٠ - مجموعة عتابا معاصرة بصوت المغني الشعبي السوري جاسم عبيد: https://bit.ly/2sGVaMy

١-٣: الميــجانا

نوتة لحن الميجانا
المصدر: الموسيقي الأستاذ هناد الشحف

تختلف روايات الكتاب والمؤرخين حول أصل اسم هذا النوع من الغناء التقليدي المنتشر جداً في عموم الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط (سوريا، لبنان، فلسطين، الأردن). فهناك من يقول إن أصل التسمية جاء من اللغات القديمة (الفينيقية، أو السريانية) التي عاشت في المنطقة. ومنهم من يعيدها إلى أصلٍ عربي لتصبح مرةً عصا غليظة تستخدم في دق القمح على إيقاع ثابت، ومرةً أخرى قطعة خشبية تستخدم في النسيج، ومرةً ثالثة تحريفاً من تعبير "يا ما جانا" أي "ما أكثر ما أصابنا"، أو من تعبير "يا ماجنة!" أي أيتها المومس، إلخ.

الميجانا شكل خاص من الموال فهي مبنية على بيت من أربع شطرات يُدعى (الدور)، غير أنها تتميز بثلاث عناصر خاصة بها:

١- تعتمد الميجانا على بيت مستقل يأتي قبل الموال الأول ويسمى (المطلع أو الكسرة). وينتظم صدر المطلع على ترداد كلمة يا ميجانا ثلاث مرات: "يا ميجانا ويا ميجانا ويا ميجانا" وينتهي عجزه بالقافية (نا)، ويتكرر غناء هذا البيت المستقل بعد كل بيت رباعي (دور). ومن الكسرات المنتشرة كثيراً:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا   زهر البنفسج يا ربيع بلادنا

٢- ينبني بيت الميجانا على نسق البيت الرباعي للموال مع الجناس البديعي في نهاية الأشطر الثلاثة الأولى غير أن القفلة الأخيرة في الشطر الرابع يجب أن تنتهي بقافية الكسرة (نا)، مثال ذلك:

مركب حبابي موج هالأزرق عَبَرْ (أبحر)	ويا ما عيوني بعدهم ذَرْفِت عَبَر (دموع)
وقلبي تعلّم من جــفا حبابي عِبَر (حكم)	هِنّي نسوني ليش ما بنسى أنا

٣- يمكن لعدة أبيات رباعية (أدوار) أن تتعلق كسلسلة متحدة في أغنية ميجانا طويلة، وفي هذه البنية تلعب الكسرة دور الرابط بين الأبيات الرباعية، حسب الشكل:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا	.......................(نا)
a...........................	a...........................
a...........................	...........................(نا)

ويمكن ان يقوم المغني، أحيانا، بقلب القافية الأخيرة لتلوين أغنيته.

٤- تأتي الميجانا على وزن واحد، هو البحر "اليعقوبي" على العكس من العتابا التي يمكن أن تنتظم حسب أربعة بحور مختلفة.

تنتشر أغاني الميجانا في سوريا، ولكننا نجدها في المناطق الغربية والجنوبية أكثر من المناطق الداخلية والشرقية حيث تهيمن العتابا بأشكالها المختلفة. وغالبا ما تأتي الميجانا والعتابا مجتمعتين عند الأداء فيقال: "اطلع عتابا واكسر ميجانا" أي ابدأ بالعتابا ثم انتقل إلى الميجانا، أو "اكسر ميجانا وكفّن عتابا" أي ابدأ بالميجانا ثم انتقل إلى العتابا. وتصلح الميجانا للأغاني الفرحة بشكل خاص، على العكس من العتابا الحزينة، غالباً. ولذلك هي النمط الغنائي الأكثر استخداما في المناسبات الاجتماعية

السعيدة، وخاصة أنها تتطلب مشاركة الجماعة التي تقوم بترديد الكسرة بعد كل دور. وقد تغنى الميجانا بطيئة ثقيلة، أو سريعة فرحة ترافقها رقصة الدبكة.

بعض أغاني الميجانا أصبحت راسخة في الذاكرة الجماعية الغنائية في سوريا، وخاصة تلك التي اشتهرت بأصوات مطربين شهيرين، مثل اللبنانيين "وديع الصافي" و"صباح".(١١١)

١-٤: الزجل

الزجل هو أصلاً فن من فنون الشعر يختلف المنظّرون في تحديد أصله فبعضهم يقول إنه سرياني، ولد في المنطقة ثم سافر إلى الأندلس، وبعضهم يقول إنه أندلسي ثم جاء إلى المنطقة. لكن، أياً كان أصله، صار الزجل فنّاً شعريا منشراً من أسبانيا إلى شرق المتوسط. لا يعتمد هذا الفن اللغة العربية الفصحى، وإنما يستخدم اللهجات الدارجة في مناطق منبته. وهو في كل منابته يستخدم أوزاناً مشتقةً من أوزان الشعر العربي لكنها تتجاوز القوالب الصارمة لهذه الأوزان بما يتناسب مع الموسيقى الخاصة بالأداء الصوتي الخاص باللهجة. وهذا ما يتيح ظاهرة "التماثل والاختلاف" في فن الزجل: تماثل في القواعد الناظمة للبنية (اتباع نسق واحد ينتظم فيه الوزن، والقافية، وعدد الشطرات) واختلاف في الأنساق المستخدمة تبعا لاختلاف المنظومات الزجلية.

حمل الزجل في لبنان اسم (المعنّى)، لكن على الرغم من تداول هذا الاسم أيضا في سوريا إلا أنه لم ينتشر إلا في المناطق الغربية والجنوبية القريبة من لبنان، والمتواصلة معه تواصلاً اجتماعياً قوياً. وقد كانت ردّة الزجل (المقطع سواء كان بيتا رباعيا أم قصيدة) تتألف في الماضي من سطرين وأربع شطرات، أي مثل الموّال البسيط ذي الوحدة الرباعية، غير أن الاختلاف مع الموال كان في ترتيب القوافي التي تأتي، في المقطع الأول من قصيدة الزجل، على شكل الموال، ويطلق على هذا المقطع اسم (المطلع) [aaa-b] لكنها تتابع في المقاطع التي تلي المقطع الأول على شكل [bbc-b]. وعلى الرغم من تغير البنية العددية لردّة الزجل وتحولها إلى خمسة أسطر أو ستة، إلى أن أصبحت تتجاوز

١١١ - https://bit.ly/2kQCZk4

أحياناً العشرين سطراً، إلا أن القاعدة الأساسية في ترتيب القوافي لم تتغير فبقيت كل الأشطر ملتزمة بنفس القافية إلا الشطر قبل الأخير، وكأن الشاعر أو من يغني، يريد من هذا الكسر للرتابة أن يهيئ المستمعين للشطر النهائي الذي يحمل الفكرة الجوهرية في كامل البيت أو القصيدة.

لم ينل التحوّل في الزجل من اتساع الردّة فحسب وإنما أيضا من الوزن الشعري (العروض) الذي يبنى عليه، ناهيك عن الموضوع الذي لم يعد منحصرا بالغزل أو الحزن وإنما امتد ليشمل كل مجالات الحياة.

في العودة إلى الأصل اللغوي لكلمة زجل نجد أنها تعني "رفع الصوت طربا"، ولعل هذا ما يجعلها مرتبطة دلاليا باستخدامها الجمعي، والشعبي. فالزجل يفترض الإسماع، أي وجود أشخاص أمام الزجالين، أو القوّالين، الذين يقولون هذا الشعر. وهذا الشكل الجماعي لأداء الزجل هو الشكل الذي انتهى إليه هذا الفن في منطقة شرق المتوسط، حتى غدا اسم الزجل يعيد تلقائيا إلى حلقات التنافس بين القوالين/ الزجّالين في إطار احتفالي خاص بالمناسبات الاجتماعية (دون أن يمنع ذلك من استمرار وجود زجالين يقدمون إبداعاتهم بشكل إفرادي، أو يطبعونها في دواوين مكتوبة)، وقد كانت هذه المنافسات، أو المناظرات، نشاطا ملازما للحفلات الريفية حيث لا تخلو قرية من قوّالها، وربما من عدد من القوالين. لم يكن القوال وجيها في القرية وإنما هو لسانها، يفاخر بخصائصها وبأفعالها، وربما بوجهائها، وزعمائها السياسيين. والمنافسة بين القوالين تكون بأشعار مرتبطة بحدث معيّن كالزواج أو الموت، أو لها أغراض عامة، مثل الحب والغزل والسفر والغربة، إلخ.

ينتخب القوّال مجموعة من الشباب تعمل كجوقة غنائية ملازمة له في الحفلات، ولها وظيفتان، فهي أولا تقوم بتحميس القوّال وتشجيعه بالتصفيق أو باستخدام نداءات الاستحسان، وهي، ثانياً، تؤدي الإيقاع الموسيقي الذي ينظم إلقاء الزجل أو غنائه، باستعمال الآلات الإيقاعية كالدف والرق والدربكة.

تجري المناظرة الزجلية بعدد مختلف من المغنين الشعراء، وتبدأ بقصيدة افتتاحية يلقيها الشاعر الرئيسي، ثم يبادر أحد زملائه بردّة تتضمن موضوعاً للمناظرة، فيرد شاعر آخر بردّة ويتصاعد

الحوار بين الشعراء المتناظرين، وغالبا ما يشارك الحضور بالغناء من خلال ترديد الشطر الأخير من الردة مرتين متتاليتين بنغمة متّسقة مع النغمة التي اختارها الشاعر.

كانت المناظرات الزجلية عادة مستحبة في الاحتفالات الاجتماعية انتشرت بشكل خاص في الريفين الغربي والجنوبي من سوريا. وقد يكون لطبيعة الحياة الاجتماعية الحرّة نسبيا في هاتين المنطقتين، حيث تسود ثقافات أقل تشددا من الثقافات المحافظة المهيمنة في المناطق الداخلية والشرقية، الدور الأساسي في انتشاره فيهما. إذ لا بد من أن نذكر هنا أن المناظرات الزجلية في المناسبات الاجتماعية تجري غالبا بصحبة كأس من (العرق) وهو الكحول المحلي المصنوع من العنب المقطّر واليانسون.

وفي العقود الأخيرة، تراجع فن الزجل تراجعا مثيرا في عموم مناطق انتشاره السورية، في حين تطوّر جدا في لبنان حتى أن الزجالين السوريين الكبار كانوا ينتقلون إلى العيش في لبنان لتتسنى لهم ممارسة إبداعهم في هذا الفن. وقد عبّر كبير الزجالين السوريين "فؤاد حيدر" (١٩٣١-٢٠١٥) عن هذا الأمر في مقابلة معه، حيث رد على سؤال حول أهم محطات حياته في الزجل، فقال: " أبرز المحطات هي زيارتي للبنان عقب إقناع كل من سمعني بأنني أكتب وأغني قصائد زجلية جميلة، هناك في لبنان الناس يهتمون بشعر الزجل وشعرائه أيضاً، فخلال إقامتي لمدة أربع سنوات في لبنان فوجئت بكم هائل من الجوقات الزجلية، واستفدت من وجودي هناك وتعرفت على عدد كبير من الشعراء ..".(**١١٢**).

وبلغ تطور الزجل في لبنان لكي يصبح تعبير ثقافي حيّ، يزوّد اللبنانيّين بروح من الهوية الثقافية والانتماء. في عام ٢٠١٤ ، أدرجت "الزجل ، تلاوة أو غنى الشعر" في قائمة اليونسكو التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية.

يمكننا أن نرجع تراجع هذا النوع من فنون الأداء الموسيقية في سوريا إلى سببين رئيسيين:

١- فن الزجل لا يستخدم اللغة العربية الفصحى وإنما يعتمد بشكل حصري على اللهجات

١١٢ - مقابلة مع الشاعر فؤاد حيدر، مجلة الأزمنة، عدد يوم ٢٥-٧-٢٠١٥، دمشق.

المحلية. وهذا ما لا ينسجم مع الإيديولوجية القومية العربية السائدة فتركّز الدعم على الشعر المكتوب بالفصحى، على حساب النتاجات الأدبية المعتمدة على اللهجات العامية. ونذكّر هنا أن مجموعة من الزجالين السوريين حاولت إنشاء نقابة لها تحمي ممارسي هذا الفن الشعري/الغنائي وتدافع عن حقوقهم، واضطرت أن تنتظر ما يقرب من عشر سنوات للحصول على التصريح بتشكيل جمعية تحت اسم (جمعية مؤلّفي الزجل في القطر العربي السوري)، وعلى الرغم من انضمام ٧٥ شاعراً إلى هذه الجمعية بقيت ضعيفة ولم تقم بأي نشاط حقيقي لإنعاش فن الزجل السوري.

٢- المناظرات الزجلية تحتاج إلى هامش واسع من حرية التجمع وحرية التعبير، فجلسات الزجل لا تحتاج إلى تصريح لتُعقد، والأشعار التي تقال فيها تتميز بالصراحة والحرّية. في عام ١٩٦٣، أعلنت حالة الطوارئ في البلاد، وحسب أحكام الطوارئ، أي تجمّع واي كلام يُلقى أمام تجمّع من المواطنين كان يتطلب اذن مسبق. والزجّالون لا يستطيعون ذلك لأن قصائدهم ليست مكتوبة مسبقاً وإنما هي ابنة لحظتها وهذا ما دفع أغلبهم إلى الاكتفاء بطبع قصائدهم في دواوين.

مما يلفت الانتباه أن الاهتمام بالزجل وبالمناظرات الزجلية قد ازداد بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة في منطقة الجولان المحتلة التي احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧ وضمتها بالقوة عام ١٩٨١. ومن المعروف أن أهل الجولان متمسكون بهويتهم السورية، ويحق لنا الاعتقاد بأن هذا الاهتمام بالتراث الموسيقي لوطنهم الأم هو شكل من أشكال النضال السلمي لتثبيت انتمائهم إلى سوريا(**١١٣**).

١-٥: النايل

ينتمي فن النايل إلى فنون الغناء الفراتية المشتركة بين الريف والبادية. وقد لجأ إليه المغنون خاصةً للتعبير عن العواطف الحزينة وعن ألم الفراق وعن المصائب والكوارث التي تلحق بالإنسان. وكما هي الحال في أغلب أنواع فنون الغناء التراثي في سوريا، ثمة تفسيرات مختلفة حول

١١٣ - مناظرة زجل في قرية "بقعاتا" السورية المحتلة: https://bit.ly/2LpfaLr

أصل تسمية النايل. فهناك من ينطلق من موضوعاته العاطفية فيعيده إلى قصة ولع وعشق، وهو يستند في رأيه على حكاية شعبية تقول إن "أول من غنى النايل هو امرأة من قبيلة "بني عذرة" كانت تسكن مع عشيرة "العبيد" أحبت فتى من هذه العشيرة اسمه نايل، وكان هذا الفتى حسن الوجه، كريم اليد، لبق النطق، وصدق القول، وسليم العقل، إذا وعد وفى، ومن هذه الصفات الخيّرة التي تمثلت في شخص نايل جعلت المرأة تتغنى بجماله"(**١١٤**). وهناك من ينطلق من موضوعاته التي تميل نحو عتاب الزمن والتشكي من سوء الحال، ويستند بذلك إلى الجذر اللغوي لاسمه (نال)، وهو جذر يدل على تعرض الحياة للمصائب وخاصة في التعبير الشائع (نال منه ما نال) أي أصابته المصائب، أو دارت عليه الدوائر. وفي إسناد لغوي مختلف، يرجِع بعضهم النايل إلى دلالة أخرى، فيقول "عايش الحسين": "تعود أصل تسمية هذا اللون إلى "النيل" وهو اللون الكحلي الغامق المائل للسواد، ويضرب به المثل إلى الحزن الشديد".(**١١٥**)

تبدو بنية النايل وكأنها مشتقة من الموال، فهو يأخذ بنية الشطرين الأولين من البنية الرباعية الأساسية للموال، لكنه يفترق عنه بلحنه البطيء الحزين(**١١٦**). وحتى عندما يغنى النايل مصحوبا بالإيقاع، وبلحن سريع نسبيا، تبقى عاطفة الحزن غالبة عليه. نرى ذلك مثلا في وصلات (الطواح)، حيث يتناوب مجموعة أشخاص على غناء أبيات النايل التي تكمل معاني بعضها بعضا، وتعبر عن العشق والغرام، كما في وصلة الطواح التالية من منطقة الرقة على نهر الفرات، ومن أبياتها:

ظليت اشد المحزم لمن نبت بجوفي البارحة هجر البيت واليوم حد الشوفي

لبس المخمل مو لايق ولغير طول الغالي لو اهلو ينطونو لفديه بروحي ومالي

يامرحبا بالغربي ومية وهلا بنسناسو عود الشمع يرقبتو وشقر جيديله راسو

١١٤ - محمود النجرسي، "ألوان الغناء الشعبي في وادي الفرات"، القسم الثالث، جريدة "الجماهير"، العدد ١٢٣٩٨، ٢ آب ٢٠٠٧

١١٥ - أنظر: كسار مرعي: "النايل والعتابا السويحلي... لغة التخاطب في جميع المناسبات، موقع http://esyria.sy/ecal/article/"، المفكرة الثقافية، نشرة يوم ١٩ تشرين الأول ٢٠١٤

١١٦ - https://bit.ly/2JfMFyX

دحج عليا بعينك وقلبي عندك رهينه يبو طول العدل وزين وعلى فراقك حزينه (**١١٧**).

ويرى الباحث "محمود النجرس" المتخصص بالتراث الفراتي أن للنايل تلوينات مختلفة حسب القبيلة التي تقدمه، ويذكر سبعة ألوان مختلفة من النايل: " من أقدم هذه الألوان هو "النايل العبيدي" وهناك "نايل العزة والبوفهد" و"نايل الغربية" نسبة الى عشائر البوغريب(**١١٨**) و"نايل الجبور" و"النايل الفراكي"، وهناك نايل مشهور جداً في الرقة هو "نايل الزمارة" من ابتكار أهل الرقة انفردوا به لحنه ثقيل وبطيء جدا ويغنى مع الربابة ولكنه يحتاج الى مطرب بارع لاداء هذا اللون، وهناك "نايل الورادات" لحنه سريع يغنى مع آلة الربابة أو من دونها أما النايل الفراكي ابتكره المطرب الشعبي حسين الحسن وهو مزيج من ألحان النايل الثلاثة المعروفة في الرقة العبيدي والزمارة ونايل الورادات" (**١١٩**).

ويضيف الشاعر الفراتي "خالد عبد الجبار الفرج" أنواعا أخرى، حيث يقول إن النايل له أنواع: "١- نايل غربي: نسبة إلى العشائر غرب العراق؛ ٢- نايل عراقي: ويقال له (سنيه) نسبة إلى آل سنية غرب نهر ديالى في العراق؛ ٣- نايل حويجة: وهو نايل الشمال، أي الموصل". ويضيف: "طبعاً هناك أكثر من تسمية له، ولكن الوزن هو هو في مختلف تشعب الأسماء" (**١٢٠**).

١-٦: السويحلي

فن غناء السويحلي ينتشر في شرق سوريا ووسطها، منطقة الفرات تحديداً. بعضهم يرجعه إلى منطقة الرقة غير أن الرأي الأكثر قبولا هو أن جاء إلى الرقة من الشرق وإنما نُسب إلى الرقة لرسوخه في التقاليد الغنائية فيها لدرجة أن الرقاوّيين يصنّفون أغنيات السويحلي تبعا للآلة الموسيقية المصاحبة للغناء، فهناك "سويحلي زمّارة" و"سويحلي ربابة".

١١٧ - https://bit.ly/2M0Souz

١١٨ - غرب العراق

١١٩ - محمود النجرسي، مرجع سابق.

١٢٠ - خالد عبد الجبار الفرج، موقع "منتدى دير الزور" على الأنترنت، https://bit.ly/2syMs3D.

فن السويحلي قريب من النايل من حيث موضوعات أشعاره التي غالبا ما تدور حول عذابات الحب ومكابدات العشّاق ليصبح "مثل مونولوج داخلي لمناجاة الحبيب أو النفس، وهو أشبه برسائل حب مكثفة، رغم قلة كلماته".(١٢١) وهذا ما يجعله الفن المحبب في المناسبات الاجتماعية والأعراس، والعمل الجماعي. ويلجأ إليه المغنون ليكسروا المشاعر الثقيلة التي يتركها غناء العتابا والنايل. أما من حيث الشكل، فهو يقوم على بنية بيتين من أربعة أشطر لكن القافية توجد في وسطهما، أي في الشطرتين الأولى والثالثة، على الشكل [ab-ac]، مثال:

حبر من الدموع	مكتوبكم يا زين
من بين الضلوع	نار الفراق تزيد

يقوم مغنّو السويحلي عادة بتكرار صدر البيت الأول مع فاصلة من المحسنات الكلامية (أويلي)، لكن لا قاعدة في ذلك، إذ نجد مغنين ينتقلون بين الأشطر دون تكرار، أو دون محسنات. كما يتم غناؤه بمصاحبة الربابة عادة، لكن هذا أيضاً لم يعد قاعدة حيث نسمعه من دون أي آلة موسيقية، أو بصحبة الناي أو الكمان، أو الأورغ الكهربائي. أما ما يميز غناء السويحلي عن غيره من أنماط الغناء التراثي الفراتي فهو تخصص النساء به، "لأنه أرق أداءً، ويتّسق مع الصوت الأنثوي أكثر، وغالباً ما تردده الفتيات أثناء جني المحاصيل".(١٢٢)

وكما هي الحال مع جميع أنواع الفنون الغنائية التقليدية في المنطقة، تختلف الآراء حول أصل تسمية فن السويحلي. فثمة من يقول إن أصل تسميته قد يعود إلى أماكن تواجده في شرق المتوسط، وعلى ساحل البحر الأبيض المتوسط..."(١٢٣) وهذا ما يرفضه تماما الباحث محمود النجرسي الذي يرى أن تسمية السويحلي "جاءت من طبيعة إنشاده لأن منشده أو مغنيه

١٢١ - عبد محمد بركو، أنظر: سلوم درغام سلوم، مرجع سابق
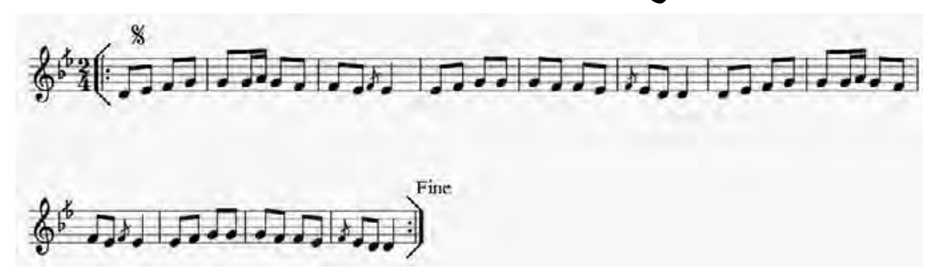
١٢٢ - حمّود الزعيتر، أنظر: سلوم درغام سلوم، مرجع سابق

١٢٣ - سلوم درغام سلوم، مرجع سابق

في مده لحروفه وأنينه عند بعض مقاطعه كأنه يسحب سحباً أو يسحله سحلا لذا جاءت التسمية بالسويحلي وليس من كلمة الساحل كما يظن البعض. لأن كلمة ساحل الفرات لا تستعمل عندنا كثيرا فنقول شاطئ الفرات ولا نقول ساحل الفرات"(١٢٤). ويرى آخرون أن التسمية تأتي من الظروف الخاصة لغناء هذا النوع من قبل العاملين على سفن نقل البضائع في نهر الفرات، فقد كانت رحلتهم في الذهاب لا تحتاج منهم كثير عناء لأنهم يبحرون مع التيار، أما رحلة الإياب "فكانت تتطلب الجهد الكبير، كانت رحلة العودة رحلة التعب المضني، حيث يجرّون السفن بالحبال بعكس تيار الماء، وكلما هدّهم التعب اتجهوا إلى ساحل ما، يجرّون السفن بالحبال، أي يسحلون السفن سحلاً، ومن هنا سمي هذا اللون من الغناء بالسويحلي".(١٢٥)

إن هذا الاضطراب الواضح في معرفة أصل كل فن من فنون الغناء التراثية، وفي توصيف خصائصها توصيفاً دقيقاً يسمح بتوثيقها وتصنيفها له دلالة مباشرة على ضعف الاهتمام الأكاديمي والنظري بهذا الحقل من التراث اللامادي، وبالتراث بمجمله، في سوريا. وهذا ما يستدعي العمل مباشرة على حماية هذا التراث والمحافظة عليه قبل أن يفوت الأوان.

١-٧: الدلعونا



نوتة لحن الدلعونا
المصدر: الموسيقي الأستاذ هناد الشحف

١٢٤ - محمود النجرسي، مرجع سابق.
١٢٥ - سعدو الديب، أنظر: سلوم درغام سلوم، مرجع سابق

الدلعونا فن من فنون الغناء الشعبي المنتشر في كافة الأراضي السورية. لكنه لا يَجِد في المناطق الداخلية حضورا يماثل قوة حضوره في المناطق الغربية والجنوبية. وهو من الغناء المصاحب للرقصة الجماعية (الدبكة) المعروفة في عموم شرق المتوسط، والتي نجد لها رقصات شبيهة على امتداد حوض البحر الأبيض المتوسط.

تنبني أغنية الدلعونا على الوحدة الرباعية الأساسية الموروثة من الموال الرباعي البسيط المتكون من أربعة أشطار. غير أنها تختلف في ترتيب القوافي عن الترتيبات المعهودة في أشكال الموال. تبدأ الأغنية بوحدة رباعية تُسمّى (المطلع)، يقول الشطر الأول من بيتها الأول (على دلعونا على دلعونا). تحدّد قافية هذا الشطر قافيتي الشطرين الثاني والرابع، أما الشطر الثالث فتبقى قافيته حرة، أي على الشكل [aa-ba]. ثم تأتي بعد المطلع وحدة رباعية تسمى الدور. والأدوار لا توجد قاعدة تحدد عددها، لكنها تلتزم جميعها بميزتين ثابتتين، فهي أولا تلتزم بترتيب القوافي في الموال العادي البسيط، على الشكل [aa-ab]، وتلتزم ثانيا باستخدام (نا)، المميزة لكلمة (دلعونا)، قافيةً للشطر الرابع من كل دور، فيصبح المجموع على الشكل التالي:[aa-ba; cc-ca; ddda….]، كما في هذه الدلعونا من منطقة حوران في الجنوب السوري:

على دلعونا على دلعونا	راحوا الحبايب ما ودّعونا
راحوا الحبايب والقلب ذايب	دمعي سكايب علّي جافونا
يابو الشبّابة نقّل صابيعك	بمال الدنيا والله ما بيعك
السمرا غزالي ترعى بربيعك	البيضا خوّانة ترحل من هونا(**١٢٦**)

١٢٦ - نصر أبو إسماعيل، الأصول والفنون، شعر الأغاني الشعبيّة والأهازيج في تراث جبل العرب، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق ٢٠١٣ ص. ٨٧

وقد يختصر المغنون أشطر المطلع من أربعة إلى اثنين، ويتابعون الأدوار كالعادة، كما في هذه الدلعونا التي لا تزال منتشرة حتى اليوم في أرياف المنطقة الساحلية مع أنها تعود إلى القرن التاسع عشر وتعكس مشكلة هجرة شباب تلك المنطقة إبّان الاحتلال العثماني:

على دلعونا على دلعونا	بَي بَي الغربة الوطن حنونا
أمي يا أمي حبيبي وينو	سكّر البحر ما بيني وبينو
ان كنو مدّين لوفيلو دينو	عشرة عصملي ما بيهمونا

ومنهم من لا يعطي المطلع في البداية بل يدخل مباشرة في الأدوار حسب القاعدة. ويعود هذا التجرؤ على القاعدة الدلعونية لمدى رسوخ اللحن عند المستمعين فهم ليسوا بحاجة لسماع كلمة (دلعونا) ليعرفوا أنها هي المقصودة. كما نجد الكثير من المغنين الذين (يلوّنون) الشطر الأول فيستبدلون كلمات مثل (ويلي) أو (دلعن) بكلمة (على)، لتصبح:

ويلي دلعونا ويلي دلعونا ....
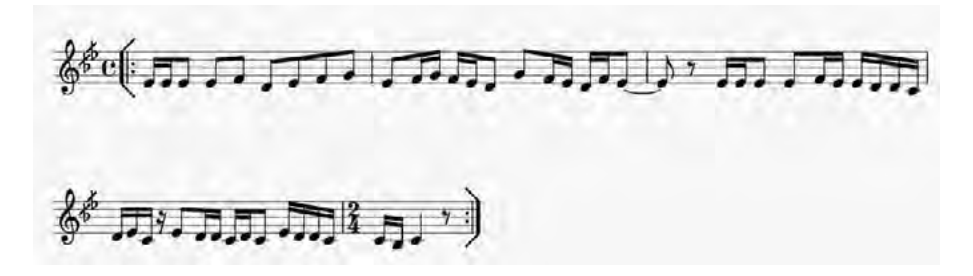
دلعن دلعونا دلعن دلعونا ....

تُعدُّ أغنية الدلعونا قطعة لازمة لكل فرح جماعي، وخاصة إذا كانت رقصة الدبكة من فقراته، لأن لحن الأغنية خفيف ويمكن للراقصين في حلقة الدبكة التعامل معه كل حسب مقدرته وحسب خبرته. يرافق غناء الدلعونا عزف على الآلات النفخية الشعبية: الناي، المنجيرة، الشبابة، الماصول، المجوز، الزرنة....، والطبل الكبير الذي يضبط الإيقاع الناظم لتنقّل خطوات الراقصين، لكن وجوده ليس شرطاً إلزامياً، فيمكن الاستغناء عنه. كما يمكن استبدال العود بكل الآلات وخاصة إذا

كان الحضور قليلاً والحفلة تجري داخل البيت(**١٢٧**).

وكما هي الحال مع بقية أنواع الفنون الغنائية التراثية في سوريا، يختلف الباحثون حول أصل تسمية أغنية الدلعونا، فمنهم من يقرّبها صوتيا من كلمة "دلّوعة" العامية التي تشير إلى امرأة مرفّهة ذات غنج ودلال. ويجدون في لحن الدلعونا وإيقاع الدبكة الخفيف المصاحب شيئا من الدلال والغنج المتناسبين مع الاسم. ومنهم من يذهب بعيداً في التاريخ الأسطوري ليربط التسمية باسم "عناة"، ابنة الإله الأكادي "إيل"، وبأصل الفعل "دلّ" أي أشار وهدى فتجمع كلمتا (دلّ) و(عناة) لتعطيا: دلعنة، أي طلب المشورة من عناة. ومنهم من يبحث عن أصل اجتماعي للتسمية ويجده في كلمة (العونة) التي تعني تشارك أفراد الجماعة في أعمالهم الموسمية، كقطاف الزيتون، أو تسوية أسطح البيوت الترابية قبل بدء موسم هطول المطر. فتصبح أغنية (على الدلعونة) نداء الناس لبعضهم بعضاً (على العونة) أو (تعالوا نتساعد).

١-٨: الروزانا



نوتة لحن الروزانا
المصدر: الموسيقي الأستاذ هناد الشحف

الروزانا فن قريب من الدلعونا، وهو قوي الحضور في المناطق التي تكون الدلعونا فيها

١٢٧ - هذه الدلعونا من منطقة سهل الغاب في أواسط سوريا (شمال- غرب مدينة حماة.) ويظهر بساطة كلماتها، ورتابة لحنها الذي يعيد ذات اللحن مع كل دور جديد، https://bit.ly/2JifI4Z

قوية لكنه لا يضاهيها في الانتشار. وهو يشبه الدلعونا في اعتماده على بنية ثابتة مكونة من مطلع ودور. ينبني المطلع على وحدة رباعية تتماثل فيها قافيتا الصدرين، وتتماثل قافيتا العجزين لنحصل على الشكل [ab-ab]، وقوافي المطلع ثابتة لا تتغير من أغنية إلى أخرى، فهي دائماً (نا) للقافيتين الأولى والثالثة؛ و(يها) للقافيتين الثانية والرابعة:

عَ الروزانا عَ الروزانا	كل البلى فيها
شو عملت الروزانا	حتى نجافيها

أما الأدوار، فكل دور منها رباعي الأبيات، قافية صدورها واحدة، أما قافية أعجازها فقد تكون واحدة أو تتغير، لكن في جميع الأحوال يجب أن تعود قافية عجز البيت الأخير إلى قافية أعجاز المطلع (يها) ليصبح المجموع على الشكل: [ab-ab; …c-…c-…c-…b]، كما في هذا الدور المشهور جداً في سوريا:

يا رايحين عَ حلب	حبي معاكم راح
يا محمّلين العنب	تحت العنب تفاح
كلمن حبيبي معو	ونا حبيبي راح
يا ربي نسمة هوى	يجي الحلو فيها(**١٢٨**)

تغلب على أغنية الروزانا عواطف الحزن، والحب، والغزل، وهي تدخل في سجل الأغاني المطلوبة في الحفلات الجماعية لكنها تُهمَل عند بدء الدبكة ودخول الطبل إلى الساحة.

كالعادة، في ما يخص الأغاني التراثية السورية، تختلف الحكايات حول أصل تسمية الروزانا.

١٢٨ - الروزانا بصوت صباح فخري: https://bit.ly/2Hm8Hyg

فهناك من يقول إن امرأة اكتشفت ذات يوم أن ابنتها الشابة تغازل ابن جيرانهم الشاب عبر طاقة صغيرة في الجدار فقامت وسدّتها درءا للفضيحة. ولما كان اسم الروزانا يطلق على النافذة الصغيرة في الجدار غنّت الأم:

عَ الروزانا عَ الروزانا   كل البلى فيها

فردّت عليها البنت:

شو عملت الروزانا   حتى تسدّيها

وانتقلت القصة مع البيتين إلى أن أصبحت أغنية على كل لسان.

وآخرون يقولون إن (روزانا) كان اسماً لباخرة تجارية إيطالية غرقت بحمولتها المتجهة إلى بيروت وتسببت بخسارة كبيرة لبعض تجار المدينة الذين أطلقوا هذه الأغنية تحسراً على أموالهم الغارقة.

١-٩: يا حنيّنا

يأتي اسم الأغنية من الكلمة التي تشكل حجر الزاوية فيها، فهي أول كلمة في الأغنية، وأساس مطلعها، ومحدّدة قافيتها، وهي تصغير وتدليل لكلمة (حنونة) وتُستعمل غالباً للإشارة إلى الأم. ولا يُعرف ما هو أصل الحنيّنا. وغالبا ما تكون كلمات هذه الأغنية معبّرة عن الحب والإلفة، والعتاب الرقيق، على سبيل المثال:

يا حنيّنا، يا حنيّنا، يا حنيّنا   ليش نومك للضحى ريتو هنا(**١٢٩**)

١٢٩ - يا حنيّنا بصوت المطربة اللبنانية نور الهدى: https://bit.ly/2Jh5Wjs

تشبه أغنية الحنينا أغنية الروزانا إلى حد بعيد. فهي مثلها تقوم على مطلع ودور/أدوار. يختلف مطلع الحنيّنا عن الروزانا باكتفائه بشطرين فقط،. الشطر الأول ثابت، ويتكوّن من ترداد كلمة (حنيّنا) ثلاث مرات (ياحنيّنا، يا حنيّنا، يا حنيّنا) أما الثاني فمتغير، لكنه ينتهي بقافية (نا). أما الدور أو الأدوار، التي لا يوجد عدد محدد لها، فهو وحدة رباعية بسيطة على الشكل الرئيسي [aa-ab] مع وجوب توافق قافية الشطر الثاني مع قافية المطلع (نا)، على الشكل العام:

[…aa; bb-ba; cc-ca; dd-da]

ومن النماذج المحببة والمنتشرة لأدوار الحنينا الدور التالي:

يا ظريف الطول مين غيرك إلي(b) لو سقوني المر من يدّك حلي(b)
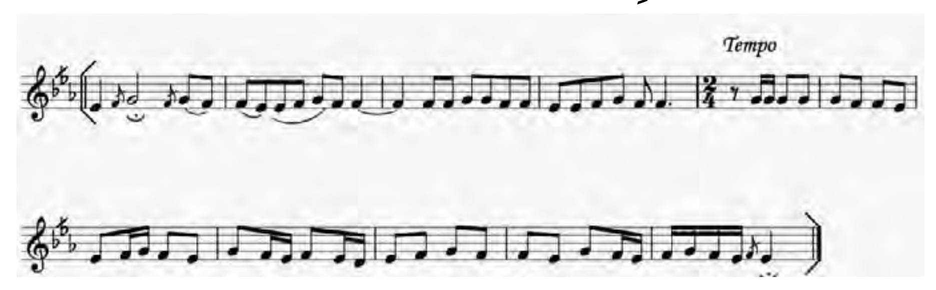
بعد ما كان الكلام كلو إلي(b) يا حسرتي صار الورق مرسالنا(a)

ونذكر هنا أن (يا ظريف الطول) بادئة كثيرة الورود في الأغاني التقليدية الشعبية مثل الميجانا:

يا ظريف الطول يابو الميجانا ويابو العيون السود شو بحبك أنا

لحن الحنيّنا لطيف، ومحبب في اللقاءات الاجتماعية بمصاحبة العود أو الناي، وهي على غرار الروزانا تحتجب عن حلقات الرقص الصاخبة التي يرافقها الطبل الكبير.

١-١٠: أبو الزِلُف ومولیا



نوتة لحن أبو الزلف
المصدر: الموسيقي الأستاذ هناد الشحف

يتوافق بناء أغنية أبو الزلف مع بناء كل من الروزانا ويا حنيّنا، فهو يتكون مثلهما من مطلع ودور/ أدوار، لكنه يختلف عنهما في توضيب أشطره وقوافيه. فالمطلع في "أبو الزلف" رباعي لكنه أقل صرامة من الوحدة الرباعية الأساسية. فهنا لا تتفق قوافي الأشطر الثلاث الأولى، بينما تتفق قافيتا الشطرين الثاني والرابع، وهما (يا) لأن البيت الأول يجب أن ينتهي بكلمة (موليا)(**١٣.**).

هيهات يا بو الزلف(a)	عيني يا موليّا(b)
لا تعامليني بجفا(c)	بتندمي عليّا(b)

أما الأدوار التالية فبنيتها رباعية بسيطة، تجتمع قوافيها الثلاث الأولى على حركة واحدة أما قافية الرابع فيجب أن تعود إلى قافية المطلع، أي إلى كلمة (موليّأ)، ليصبح الشكل العام:

[…ab-cb; dd-db; ee-eb]

تعرف أغنية أبو الزلف الكثير من التلوين الذي يلحق ببعض كلمات البيت الأول من

.١٣ - تكتسي كلمة (موليا) أهمية بالغة في هذا الفن حتى أنها دخلت في كثير من المناطق السورية في اسم هذا النوع من الغناء ليصير (أبو الزلف وموليّا).

المطلع، دون أن يصيب القافية أو الوزن، فتستبدل كلمة أكثر إطراباً أو إغراءً للمستمعين، مثل كلمة (صبية) أو (عينيّا) بتلك التي تحدد القافية (موليا). وأحيانا تحل كلمة (أم) محل كلمة أب (بو)، وأحيانا يتغير كل البيت إلا عنوان الأغنية (ابو الزلف) مثلا:

زوالف يا بو الزلف　　　زلفى يا عينيّا(**١٣١**)

ومن هذه التلوينات ما يصبح شكلاً تقليدياً خاصاً بمنطقة محددة، كما هو الحال في منطقة القلمون السورية، حيث تغنّى الأغنية بمطلع ثابت هو:

دقّة عَ أبو الزلف　　　دقة عَ موليا
دقة عَ الشب الحلو　　　دقة عَ الصبية

أما الأدوار فتبدأ كلها بكلمتي (وتصيحي):

وتصيحي ما جابت، وتصيحي ما جابت　　　جابت تنعشر ولد والشمس ما غابت
حلفت لتزور النبي حجّت وما تابت　　　كشفت عن صديرها وقالت أنا بنيّة
وتصيحي صابوني، وتصيحي صابوني　　　مرّوا عليّ العدا وبالعين صابوني
ولو قطعوني قطع ولواح صابوني　　　ما حيد عن عشرتك يا نور عينيا

وثمة أغنية تقليدية معروفة بشكل خاص في المناطق الداخلية هي (يا عين مولايتين) وهناك تداخل كبير بين الأغنيتين حيث أن الكلمات والأشعار ذاتها تُغنّى حسب لحني الأغنيتين.

١٣١ - https://bit.ly/2aPhiKi

وخاصة أنهما تتشاركان في القافية التي تحددها كلمة موليا في الشطر ألأول:

يا عين مولايتين وتنعش موليا جسر الحديد انقطع من دوس اجريا(**١٣٢**)

كغيرها من الأغاني التقليدية السورية، يحظى أصل تسمية (أبو الزلف) بتفسيرات عديدة، منها ما يتصل بمعنى (الزلف)، فيقول أصحاب هذا الرأي إن الكلمة هي في الأصل (ذّلف) وتشير إلى الحسن والجمال، وإن (أبو الزلف) تعني الشاب الجميل، و(أم الزلف) تعني الفتاة الجميلة. ومنها ما يتصل بأصل أسطوري يعود إلى الحضارات القديمة ويقول أصحابه إن "أم الزلف" هو لقب من ألقاب الإلهة عشتار. وإن الناس عندما يغنون "هيهات يا أم الزلف زلفة يا عينيا" فإنما يغنون لتلك الربة المجيدة صاحبة الزينة والجمال والثياب المطرّزة وهذه الكلمات يُعبَّر عنها بالسريانية، حسب قولهم، بكلمة واحدة هي (زلف). ويضيفون أن كلمة "موليا" مرتبطة جدا بعشتار أيضا لأنها تعني الخصب، والوفرة، الامتلاء، الإشباع، إلخ.، وهذه المعاني كلها تتصل بعشتار الأم والأرض والطبيعة(**١٣٣**).

١-١١: الهويدلى

هي فن من الغناء الجماعي الذي يرافق رقص الدبكة بسرعات متفاوتة. وتنتشر هذه الأغنية بشكل واسع في المناطق الغربية والجنوبية والوسطى في سوريا، كما تنتشر في العراق أيضاً.

اسم الهويدلة هو تصغير لكلمة الهيدلة التي تعني الحداء. فتصبح الهويدلة أغنية بطيئة الإيقاع تغنى لتنظيم مسير القافلة. وهناك رأي آخر يطرح احتمال أن تكون (هويدا) تصغير (هادا) العامية وهو اسم الإشارة هذا، فكأن المغني يقول: هذا هذا لك وهذا هذا لي(**١٣٤**).

للهويدلى بنية تشبه كثيراً باقي الأغاني التقليدية المترافقة مع الرقص. ففيها نجد أيضا

١٣٢ - "يا عين مولايتين" بصوت المغنية السورية سميرة توفيق https://bit.ly/2LmwNLH

١٣٣ - أنظر: أحمد داود، تاريخ سوريا الحضاري القديم، الجزء الأول، دار نينورتا، دمشق، ٢٠١١، ص. ٤٦٤

١٣٤ - أنظر نصر أبو إسماعيل: مرجع سابق، ص .٨٩

مطلعا ودورا أو أدوارا. يتكون المطلع من بيت واحد تتوافق قافيتا صدره وعجزه وهما لفظ (لي) الذي يظهر في نهاية كلمة (هويدلي):

يا هويدلك يا هويدلي نارك ولا جنة هلي(**١٣٥**)

وقد يكسر المغني هذا الإيقاع إذا احتاج راقصو الدبكة إلى إيقاع سريع، لتصبح:

يا هويد الويدلك يا هويد الويدلي(**١٣٦**)

وتلي الأدوار المقطعَ وتكون على شكل الوحدة الرباعية البسيطة ذات الشكل الأصيل [aa-ab] ليصبح المجموع: [...aa; bb-ba; cc-ca]

١-١٢:عَ اللالا ولالا ولالا

من أكثر الأغاني التقليدية انتشاراً في منطقة شرق المتوسط وهي مرافقة عادة لرقصات الدبكة المعروفة محلياً فتتلون بسرعتها وبإيقاعها، لكن أيضا بالإشارة إلى اسم المنطقة في كلماتها. وهي كغيرها من الأغاني المرافقة لرقص الدبكة، تنبني على مطلع ودور. يتكون المطلع من الوحدة الرباعية البسيطة المبنية حسب شكل الموال: [aa-ab]، والمنتهية بقافية (لا) التي ترسمها نهاية الشطر الأول في المطلع: عالالا ولالا ولالا. وليس غريباً أن نسمع بعض الأحيان دوراً مستقلاً في قافياته متخليا عن القافية الرئيسة (لا).

يرى باحث سوري(**١٣٧**) أن أصل التسمية يأتي من فعل تلألأ والمقصود منه القمر الذي يتلألأ ليلاً فوق نهر الفرات. ولعل هذه العلاقة الشاعرية مع القمر والليل هي ما يجعل مجمل

١٣٥ - "يا هويدلك" بنسخة المغني الحلبي محمد خيري: https://bit.ly/2Jhg3F2

١٣٦ - "يا هويدلك يا هويدلي" سريعة بنسخة المطرب اللبناني آلان مرعب: https://bit.ly/2kSEQod

١٣٧ - يحي عبد الجبار، أنظر: "الماء في الغناء الفراتي"، نشرة eSyria، الجمعة ١٦ كانون الأول ٢٠١١

أغاني اللالا محجوزة للعشق والعتاب اللطيف، وخاصة للحنين إلى الموطن الذي يرد اسمه في كلمات الأغنية.

تقول مثلاً كلمات اللالا ولالا الفراتية:

عاللالا ولالا ولالا طرقه ورفيعه سلاله

اشربت مية الفرات خابور ما يرويني

اشوف حالي وجعان أثاري الهوى راميني.

في حين تذكر الأغنية الحموية نهر العاصي:

والله لعبي الجرة من ميتك يا عاصي

وحبي راسو بيوجعو وريت الوجع لراسي(**١٣٨**)

أما الأغنية الرقاوية فتذكر السفن الذاهبة إلى دير الزور عبر نهر الفرات:

لحط حالي بسفن الدير ميّا وين توديني

والقلب حصّة واحد وماينقسم لتنينِ

١-١٣: الهوليّة

فن غنائي تقليدي خاص بمنطقة حوران، سهلاً (سهل حوران) وجبلاً (جبل العرب). وهو جزء لا يتجزأ من أفراح المنطقة وله دبكة خاصة تسمى باسمه أو باسم (حبل مودع). وأغاني الهولية خفيفة وبسيطة الكلمات، وبنيتها غير ثابتة: "لا قاعدة ولا قانون يضبط الهولية في الشكل أو الوزن؛ فقد تكون ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية. وإذا كانت رباعية، فقد نجد القوافي الثلاث الأولى متفقة في حرف الروي، بينما تكون الرابعة مخالفة، وقد تكون الثالثة، ثم تختلف القوافي. ومن حيث المضمون،

١٣٨ - النسخة الحموية بصوت نجيب السراج من مدينة حماة https://bit.ly/2Jb0mTY

فقلّما نجد مقطوعة بمعانٍ مترابطة تمثل وحدة متكاملة"(**١٣٩**)

مقطوعة الهولية، كما هي الحال في الأغاني التقليدية، ليست مغلقة، فتقبل الإطالة والقصر حسب محفوظات المشاركين في غنائها وحسب قدراتهم على الإبداع، أو حسب رغباتهم في تكرار بعض المقاطع. ويظهر هذا التكرار كصفة مميزة للهولية، حيث يقول محمد جابر: "وما يميز "الهولية" التكرار، وإعادة الشطر أو المصراع، أو المفردة أثناء الغناء، وكثيراً ما ينتقل القائل من مقطع إلى آخر ليبدأ من حيث انتهى؛ فنراه يعيد الجملة أو المفردة الأخيرة ويبدأ بها من جديد، إضافة إلى وجود كلمات وقوافٍ زائدة ومكررة"(**١٤٠**) ولهذا السبب يمكن لغناء مقطوعة الهولية الواحدة أن يستمر وقتا طويلاً، تبعا لرغبة المشاركين في الدبكة ولقدرتهم على متابعة الرقص. وهناك مقطوعات نموذجية للهويلة ومن أكثرها انتشاراً في المنطقة أغنية (لاكتب ورق وارسل لك):

لاكتب ورق وارسل لك ... يا اللي مفارق خلك

بي ديــرتك بـعد وجـــفا ... بي ديرتي أحسن لك

بي ديرتي أحسن لك

بي ديــرتي بترتاحـــي ... يـــا بـو عيون ملاحي

عقلي شرد وراحـــي ... مـن شـوفتي أمــسٍ لك

مـن شـوفتي أمــسٍ لك

من شوفتي بدارك ... وحرقت قلبي بنارك

يا ولف ماني جارك ... خلّك معانا خلّك

خلّك معانا خلّك (**١٤١**)

١٣٩ - محمد جابر، : "الهولية...دبكة شعبية بألحان وإيقاعات متعددة"، ١٣ أيلول ٢٠١٦ موقع: https://bit.ly/2sFVNWA

١٤٠ - المرجع السابق.

١٤١ - "لاكتب ورق وارسل لك"، من مدينة السويداء: https://bit.ly/2LTDeal

١-١٤: الجوفية

الجوفية، مثل الهولية، فن غنائي تقليدي خاص بمنطقة حوران. وله، مثله، دبكة خاصة. ويقال إن تسمية الجوفية تعود إلى منطقة الجوف في الجزيرة العربية التي جاءت هذه الدبكة منها مع القوافل التجارية التي كانت تسير بين الجزيرة العربية وحوران.

أغاني الجوفية حماسية، وغالبا ما تكون موضوعاتها عن الكرامة والقوة والتحدّي وغيرها من القيم التي يتفاخر بها الناس. أما بنيتها فهي بنية بسيطة جدا تقوم على أبيات شعرية من عدد غير محدد، وفي هذه الأبيات تتوافق قوافي الصدور، وتتوافق قوافي الجزوع، على الشكل [ab-ab] لعدد أيضاً غير محدد من الأبيات، فيمكن أن يكون التوافق في بيتين، أو أربعة، أو عشرين، أو أكثر. ومن الأمثلة الكثيرة على الجوفيات من جبل العرب:

جبلنا حده ربينا نحمي الأوطان

واللي يتعدى علينا عدّه ما كان(**١٤٢**)

لكن لمغني الجوفيات هامش واسع من حرية النظم لذلك يمكننا أن نصادف جوفية لا تلتزم بأي نوع من القواعد النظمية فتأتي على عروض مختلف وعلى قوافي متنافرة، وهنا يلعب المغنون دوراً هاماً في توقيع الأغنية على إيقاع الراقصين من خلال الإطالة والتلوين والتشديد على مقاطع، أو حروف بعينها في أغنيتهم. كما نرى في المثال التالي من ريف درعا:

يا طير علّي ووصل الرسايل ... ودّي سلامي لأهل حوراني

حييّ النشاما من كل الحماي ... سلّم ع هلي وخوالي وعمامي

١٤٢ - جوفية مشهورة من جبل العرب: https://bit.ly/2JigZsW

للجوفية دبكة خاصة تسمى باسمها وتنظم إيقاعها. يشبك المشاركون في دبكة الجوفية الأيادي وينتظمون على نسقين يقف الواحد منهما مقابل الآخر، وقد ينتظمون جميعا على نسق واحد لكن ينقسمون إلى مجموعتين تقوم كل منهما بدور محدد. تتحرك المجموعة، أو المجموعتان، ببطء، خطوة إلى الأمام ثم خطوة إلى الخلف. تقوم إحدى المجموعتبن بغناء شطر من القصيدة (غالباً من دون أي مصاحبة موسيقية) وتقوم المجموعة المقابلة لها، والتي تسمى الردّادة، بتكرار الشطر، وهكذا دواليك حتى تنتهي القصيدة أو الأغنية. ثم يتحول الغناء وترديد أشطر القصيدة أو الأغنية إلى المجموعة الثانية، فتصبح المجموعة الأولى بدورها مجموعة الردادة. "وفي بعض الأحيان تنزل امرأة بين المجموعتين وتسمى "الحاشية" متنكرة الوجه "متلثمة بعصابتها" ترتدي شالاً أو عباءة وبيدها سيف أو عصا لترقص أمام الجميع، لتقوم بدور المحرض لإثارة الحماس لدى الجميع، وتدور أمامهم بحركات راقصة"(**١٤٣**).

١-١٥: الحُداء

الحداء في الأصل هو الغناء المتمهّل لسوق الإبل. تُسمّى المقطوعة الواحدة من الحداء باسم "الحدوة" أو "الحديوية"، وقد تكون قصيرة (من ثلاثة أبيات) أو طويلة. وهي منتشرة في الأعراس والمناسبات الاجتماعية، فيغنيها الموكب الذي يصاحب العروس إلى بيتها الجديد:

يا شمس يلّي بالسما	أنوارك بتحيي النفوس
لا تشرقي فوق الحمى	عالأرض في عنا عروس

وتغنيها الجماعة عندما تريد الاحتفال بحدث له قيمة لديها، أو عندما تعمل على تحميس

١٤٣ - إبراهيم الشعابين، أنظر: "الجوفية... ألوان شعرية بنكهة الموروث الشعبي...."، هيثم العلي، موقع٩. نيسان ٢٠١٢.

الشباب وتشجيعهم على أمر ما:

وِن هلهلتي هلهلنالك	صفّينا البارود قبالك
وِن هلهلتي يا عروبية	واحد منا بيسوى ميّة

بنية الحداء قريبة جدا من بنية أبو الزلف والروزانا ويا حنيّنا والهويدلى، فهو يتكون مثلها من مطلع ودور، لكنه يختلف عنها في حرية توضيب أشطره وقوافيه، إذ لا يوجد شطر أول إلزامي، فيمكن أن يأتي على أشكال متعددة: المطلع [aa] والدور [aa-aa]؛ أو المطلع [aa] والدور [bb-ba]؛ أو يأتي المطلع من بيتين على شكل الوحدة الرباعية للموال [aa-ba] والدور كذلك، إلخ.

١-١٦: السحجة أو الدحّة

أغنية ورقصة، من أصل بدوي، خاصة بالمنطقة الجنوبية من سوريا، وتنتشر بشكل واسع في الأردن وفلسطين وحتى شمال الجزيرة العربية. تتميز هذه الأغنية بإيقاعها الثابت، المكون من مقاطع شعرية، يتألف كل مقطع من بيتين وأربعة أشطار على شكل [aa-ba]، غير أن المغنين والشعراء غالبا ما يخرقون هذا الالتزام فيغنون كل القصيدة على قافيتين أو على قافية واحدة. لكنهم يكثِرون في قصائدهم القوافي التي تحافظ على وجود حرف ممدود لكي يسهّل عليهم الأداء الغنائي. تأتي تسمية السحجة من طريقة التصفيق أثناء الغناء، فهو ليس تصفيقاً بضرب الراحتين ببعضهما فحسب، وإنما بالسحج، أي بمرافقة الضرب بحف الراحتين واحدة فوق الأخرى. أما تسميتها بالدحة فتأتي من كلمة (دحيو) اللتي يكرر الراقصون قولها بصوت متعالٍ باطراد بمرافقة السحج والتي تكون بمثابة تسخين وتشجيع للمجموعة، قبل بداية الغناء.

ينتظم المشاركون في رقصة الدحية في حلقة متراصّة تتحرك ببطء، ويبدؤون بالدحي (دحيو- دحيو- دحيو) بينما ينفرد اثنان منهم بالرقص في داخل الحلقة ويقومان بحركات إيمائية

تمثل عراكا بالأيدي، والمقصود منها تحميس المشاركين في الحلقة. ثم يبدأ مغنّي أو مغنّيان بإنشاد الأغنية بطريقة ممنهجة، حيث تقوم المجموعة، عند انتهاء كل بيت ينشده المغني، بترديد بيت من الشعر يقول:

هلا... هلا بك يا هلا لا يا حليفي يا ولد

ثم تتابع الأغنية والرقصة حسب تسلسل نمطي ثابت يقترب من المسرح التعبيري (أنظر فقرة السحجة، الدحية في الجزء المخصص للرقص)(١٤٤).

١-١٧: الزلغوطة - الزغرودة

هي بيتان من الشعر، بأربعة أشطار موحّدة القافية تطلقها النساء، وفي بعض المناطق النساء المتزوجات حصراً، ويردن من خلالها التعبير علناً، وبقليل من الكلمات، عن موقفٍ (شكر، مباركة، ترحيب...)، أو عاطفةٍ (غزل، فخر، هجاء..). تطلق النساء الزلغوطة مبتدئات بألفاظ استهلالية تختلف من منطقة إلى أخرى، وهي: "آويها، آها، آهي، أييها" تقصد إلى تنبيه المستمعين لكي ينصتوا، وتختتمنها بزغردة "لي لي لي ليش"، أو "لو لو لو ..لي"، تتأتى من إطلاق صوت حادٍ مرتفع مع ضرب متواتر سريع للّسان بسقف الحلق. وفي بعض المناطق تشارك النساء المرأةَ التي تؤدي الزلغوطة بقول "إي" بصوت ممدود، يطلقنه بعد انتهائها من أداء كل شطر وكأنهن يوافقن بهذا اللفظ، الذي يعني "نعم"، على ما تقول.

تختلف أسماء الزلغوطة باختلاف المناطق، فهي تعرف أيضاً باسم الزغرودة والهنهونة والمهاهاة. ولا توجد نظرية متفق عليها لأصل التسمية "زلغوطة" وإن كان بعضهم يرجعها إلى فعل "لغط" الذي يعني: أصدر أصواتا مختلفة وغير مفهومة. أما تسمية الزغرودة فهي من الفعل "زغرد"

١٤٤ - سحجة ودحية من جبل العرب، السويداء https://bit.ly/2M1c2GG

والذي يعني "ردّد الصوت في الحلق".

ومن الزلغوطات المعروفة في الريف الشرقي لمدينة دمشق، والتي تقال لمديح العروس في ليلة زفافها:

أويها ..... وعيونك السود لو كحّلتهن راقو،

أويها..... وشفافك الحمر متل الورد بوراقو

أويها.... إجو بنات النحل لا مبسمك ذاقو

أويها... وراحوا سكارى، ولسا بعد ما فاقوا

أما في الريف الجنوبي من المدينة فتسمع، في نفس المناسبة، الزغرودة التالية:

أويها ..... الطول طول العلم والخصر مايل ميل

أويها ..... والخصر من رقّتو هدّ القِوى والحيْل

أويها ..... يا راكبين عالأصايل يا شادّين ّعالخيل

أويها ..... ردّوا عليّ الولف ما بقى للقوى حيل

ليليليليش

ونسمع، في منطقة وادي النصارى، وفي المناسبة ذاتها، الهنهونة التالية على وزن الوحدة الرباعية الأساسية للموّال، وهي غير منتظمة النظم، ولا تصحبها الأويها، لكنها تنتهي بلي لي ليش:

غرّبو الزّينات ع قطاف الدرا

والجدايل عالكتاف مشرشرة

مشحّر ومسخّم يالمالك مرا

بتاكل خبز شعير وتلتينو زوانا.

ومن الهناهين المنتشرة في ريف طرطوس والتي تنشد ترحيباً بالزائرين لمناسبة أو عرس أو احتفال نجد:

إيها.... يا مية أهلا وسهلا ومرحبا فيكم

إيها....ونجوم السما ترعاكم وتحميكم

إيها...زايد فضلكم ومبروكه خطاويكم

إيها وفضلكم عَ الراس والله يكافيكم

١-١٨: الفرّاقيات

إذا كانت الزغرودة والزلغوطة للفرح والسرور بشكل عام فإن الفرّاقيات للمأتم والحزن والحنين. ويأتي اسم الفراقية من "الفراق" وهو انفصال الأحبة وابتعادهم الواحد عن الآخر. تنتشر الفراقيات في الأرياف بشكل خاص، ونادراً ما نجدها في المدن الكبيرة. وهي تأخذ في بعض الأحيان اسم التنويحات من كلمة النواح وهو البكاء المرّ بفعل الحزن.

على العكس من الزغرودة، ينشد الرجال الفراقيات بمصاحبة الربابة أو من دون آلات موسيقية. أما النساء فهنّ ينشدنها أيضا، من دون موسيقى(**١٤٥**)، وهناك سيدات متخصصات في هذا الفن يعملن في بيوت الموتى مقابل أجر مقبول.

بنية الفراقية هي ذاتها بنية بيت العتابا، لكنها تختلف عنها بتخصصها بالبكائيات والندب، وبعضها يدرج كلمة "فراق" فيها كتأكيد على تمييزها عن العتابا:

١٤٥ - https://bit.ly/2Jcwjez

سيوف الهند بالضامر حزينة

وقطع الوصل من غبتم حزينة

غرفت الدمع من عبرة حزينة

وما لومة على فرق الحباب

هذا الحزن العميق المميز للفراقيات يجعلها تنتشر بكثرة في هذه الأيام، حيث نجدها حتى في الحفلات الراقصة حيث يقدّم المغني أو المغنية، وخاصة في المناطق الشرقية وفي العراق، فرّاقية أو أكثر في برنامجه الغنائي. والسبب في ذلك هو الأوضاع الكارثية التي تعصف بهذه المناطق وما تخلفه من أحزان كثيرة.

١-١٩: الغناء الجزراوي

تعود نسبة الجزراوي إلى منطقة الجزيرة السورية، وهي المنطقة الشمالية الشرقية من البلاد. تتميز هذه المنطقة، إضافة إلى الغنى الطبيعي، بغناها الثقافي حيث يسكنها مواطنون عرب وأكراد وسريان وأرمن وإيزيديين وتركمان (أما اليهود، فقد هاجروا، ولم يبق أحد منهم فيها). ونتيجة لهذا الغنى، تنوّع التراث الموسيقى في المنطقة، وتداخل في عملية تثاقف مدهشة أدت إلى نشوء موسيقى ابتعدت عن تعريفها باسم الثقافة التي جاءت منها لتتعرّف باسم المنطقة.

وتتمظهر عملية التثاقف الموسيقي هذه في وجود العديد من الأغاني التقليدية التي تغنّى بلغات مختلفة، والتي يتنافس المواطنون، من ثقافات مختلفة، في نسبها إلى ثقافتهم الخاصة، لكنهم يتوافقون على أنها أصبحت من التراث الجزراوي .

نجد بين هذه الأغاني التراثية، على سبيل المثال لا الحصر:

- الأغنية المعروفة باسم "باقية" والتي تصاحب رقص الدبكة في أفراح أهل المنطقة، من أي

ثقافة كانوا، يتنازعها الأكراد(**١٤٦**) والسريان(**١٤٧**) "إذ يحتج الأكراد بأن "و لو لو" الورادة في لازمة الأغنية هي من خصائص الغناء الكردي، يجيبهم الخصوم بأن "باقية" هي أصلاً رقصة سريانيّة وليست أغنية، وأن الكلمات الكرديّة التي كتبت في مرحلةٍ متأخرة لا تثبت نسب الأغنية الكردي"(**١٤٨**).

- الأغنية المعروفة باسم "صبيحة" والتي تغنى بالتركية والكردية والسريانية والعربية(**١٤٩**)، وتحمل كلمات الأغنية مفردات من لغات مختلفة:

صبيحة كِلْ سهرتي (كل وكت حرف تحقيق بمعنى قد)

قومي طلعي نامي

لي لي لي يار صبيحة (لي ولو مقاطع صوتية شائعة في الغناء الكردي)

مو نام ومو نام ضلال (لا أنام حبيبي)

لا مو تكون فحضاني (إلا أن تكون في أحضاني)

لي لي لي يار صبيحة (يارyar أي حبيبي بالتركية)(**١٥٠**.)

وهناك أغان كثيرة أخرى تبرز تثاقف الموسيقات في المنطقة مثل أغنية (يا دلهو يا دلهو)، وغيرها.

تجدر الإشارة هنا إلى أن قوالب الغناء الشعبي المذكورة لم تكن بأي حالٍ حكراً على الرجال بل على العكس كان للنساء دور كبير في حفظها وتأديتها ونقلها بين الأجيال. وخاصة لأن استعمال بعض هذه القوالب يرتبط بفضاءات منقسمة اجتماعيا بحكم القيم والعادات والتقاليد المهيمنة

١٤٦ - https://bit.ly/2sxztz8

١٤٧ - https://bit.ly/2JwKWsv

١٤٨ - مي صباغ، "ماردين تغني: وما الحب سوى ضلال في ضلال"، نشرة "معازف" الإلكترونية، /http://ma3azef.com، ٢٣ آذار ٢٠١٣.

١٤٩ - https://bit.ly/2M18IeE

١٥٠ - صباغ، مصدر سابق.

في المناطق التي تستعمل هذه القوالب فيها. ففي الأعراس مثلا، تنقسم فضاءات الاحتفال جنسياً، فلا يخالط الرجال النساء في مراحل كثيرة من الاحتفال، وبالتالي لا بد من وجود نساء متمكنات من الموسيقى والغناء والرقص حتى يتم العرس كما يجب له أن يتم. وكذلك الأمر مع الفراقيات أيضاً حيث لا يجوز، حسب كثير من التقاليد المتبعة في أغلب المناطق في سوريا، الاختلاط في مراسم الموت، من الغسل والتكفين إلى الدفن والعزاء، وبالتالي لا بد من وجود بكّاءات أو ندّابات قادرات على مصاحبة هذه المراسم بما يناسبها من قوالب وأشكال غنائية تماشي الحزن وتصونه. وقد سجلنا في أكثر من منطقة وجود ندّابات متخصصات ينتقلن من قرية إلى قرية ومن بلدة إلى بلدة تلبية للحاجة إليهن في الظروف الحزينة للموت.

الموسيقى المرتبطة بالحياة الاجتماعية

ترافق الموسيقى الناس في حياتهم الاجتماعية، وربما لا نجد مناسبة اجتماعية لا تقترن بأغنية أو بأداء موسيقي خاص بها. ويمكننا تصنيف هذا النوع من الموسيقى في صنفين أساسيين: أغاني المناسبات الاجتماعية، وأغاني العمل.

٢-١: أغاني المناسبات الاجتماعية

تمثل المناسبات الاجتماعية الفرصة التي تلتقي فيها الجماعة للتشارك في التعبير الموافق للمناسبة. وقد تكون مناسبة أفراح مثل العرس أو العودة من الحج، إلخ. أو مناسبة أحزان مثل الموت، أو مناسبة طقسية مثل الجفاف وطلب المطر، أو مجرد لعبة جماعية يلعبها الأطفال.

وسواء تشابهت الطقوس والعادات المقامة في المناطق المختلفة أو اختلفت، يبقى ثمّة عناصر ثابتة في بنيتها وطريقة أدائها لا يمكن لها أن تغيب عنها، ومنها المواكبة الموسيقية وممارسة الرقص الجماعي أو الفردي. ومن الأشكال الموسيقية التقليدية المواكبة للمناسبات الاجتماعية في سوريا نجد:

٢-١-١: أغاني الأعراس

الأعراس مناسبة من أكثر المناسبات الاجتماعية استدعاء للفرح الذي لا يكتمل إلا مع الموسيقى والرقص والغناء. وسواء كان طقس العرس دينيا أم دنيويا، مدينياً أم ريفياً لا بد أن تصحبه أغان خاصة به. بعض هذه الأغاني شائع على امتداد البلاد، وبعضها الآخر تنفرد به منطقة محددة. وإن بتنا نرى منذ فترة تشابه الأغاني المنشدة في الأعراس في أي مكان كانت، نتيجة انفتاح الثقافات المحلية وانتشارها عبر الوسائل السمعية البصرية، وشيوع أجهزة الاتصال الحديثة، إلخ. فثمة تراث لا يزال محترماً في شكل الأعراس، وبالتالي بالأغاني المواكبة لكل مفصل من مفاصلها، خاصة في الأحياء المدينية القديمة وفي المناطق الريفية.

ففي منطقة القلمون في جنوب غرب البلاد، كما في الكثير من المناطق الريفية الأخرى، يتم تحضير العروس للحفلة بتزيين يديها بالحناء فتجتمع النساء والفتيات في بيت أهل العروس قبل يوم أو يومين ويقمن طقس الحناء المصحوب بالأغاني والزغاريد، ومنها(**١٥١**):

أصابعك طوال والحنّا عليهم عال

يا أخت (اسم الأخ) يل تسوى خزاين مال

وحياة بيّك وهل ينشاف فيه الحال

يسوى لحكم القضا ولكل ما في رجال

أما طقس "الحمّام" الذي يجري خلاله تهيئة جسد العروس لليلة العرس، ويبدأ عادة قبيل منتصف النهار، فتصحبه الأغاني والزغاريد أيضاً، ومنها:

١٥١ - محمد القصير، "أهازيج "عرس القلمون" وعادات يحن لها الأجداد"، يوم الثلاثاء ٢٦ تموز ٢٠١١، موقع

شعرك طويل أحب النوم في ظلُّـه

أحلف يمين الشتا والصيف ما حلُّـه

راح أبوكِ إلى الباشا وبيَّـن له

شعرة من البـِيْض تسوى عسكرك كلُّـه

وتغنّى هذه المقاطع كزغاريد أو على أوزان الأغاني التقليدية الأكثر شيوعا في منطقة القلمون، والتي تتفق ألحانها مع البنية الشعرية للمقاطع. ومما يقلنه في مفصل حمّام العروس في دمشق كثير جداً، ومنه الزغاريد التي يستعير بعضها من أصناف الفاكهة كالتين والأجاص والرمان والتفاح...، بما في هذه الاستعارة من إيحاءات جنسية واضحة:

آويها يا صحن التين

آويها ومجلل بياسمين

آويها وعروستنا صغيرة

آويها ما طبّقت العشرين

أما في منطقة طرطوس فإننا نجد الأمر نفسه لكن مع ألحان أغاني أكثر شيوعاً هناك ومنها هذه الأغنية الخاصة بحمام العروس:

حمّام طافح بجرونو

كيّس غسل البنيّة

يا عين عيني يا زينب

حورة وربيت عالميّي

والتوب ريش الحمامه

وخدود يا تفاح شامي

يا ريحة يا عطر يا خزامي

والصوف حرج الشتوية

جرن الأخضر طاف مويّ

كيّس لغسل البنيّ

كيس غسلك يا العروس

من هلق ليرد الفيّ

وفي حلب، عند وصول العروس إلى بيت أهل العريس حيث يتم الاحتفال بالعرس، تطلق النسوة الزغرودة التالية:

يا نجمة الصبح فوق الدار علّيتي

شميتي ريحة الحبايب وجيتي وضوّيتي

ندراً عليّ إذا راحوا على بيتي

لاشعل لهم شحم قلبي لو خلص زيتي

شاعت بعض أغاني الأعراس التقليدية وانتشرت خارج حدود الطقس الذي تخصصت هذه الأغاني له، بل وحتى خارج المنطقة، ومنها مثلاً أغنية "بيلبقلك شك الألماس" الشامية والتي أصبحت من التراث الموسيقي العربي الكلاسيكي (**١٥٢**)، أو أغنية "يا قضامة مغبرة" التي تدور كلمات مقطعها الأول حول الحلق، وتدور المقاطع التالية حول بقية قطع الملابس، قطعة تلو الأخرى، حتى الحد

١٥٢ - https://bit.ly/2xLguGk

الذي تسمح به حميمية الحفلة:

يا قضامة مغبرة ويا قضامة ناعمة

زوجي لمّا غبّرها كنت أنا نايمة

جبلي الحلق بالورقة، قللي لبسي يا لبقة، قلتللو داني ما بتلقى

لبسني أنا ونايمة.

ومما يذكره بعض أهل حلب أن ثمة أغنية كانت ترددها النسوة في غرفة تجهيز العروس قبل إخراجها إلى بيت الزوجية وهي ملأى بالإشارات الجنسية وتدور حول المقطع الصوتي "هالبانجان"، أي "هذا الباذنجان" في إشارة جنسية واضحة، ومما يسمع في هذه الأغنية:

المؤدية: طيّب مقلي

النساء المشاركات: هالبانجان

- وبيلبقلي

- هالبانجان

- بدي أدوقو

- هالبانجان.... وهكذا دواليك

تشير الأغنيتان الأخيرتان إلى درجة من الخروج على القيم المهيمنة على الحياة اليومية للمرأة في المناطق ذات الثقافة التقليدية القوية، وهذا ما كانت تسمح به سياقات الفرح الجماعي، خاصة لأن هاتين الأغنيتين، وغيرهما، لا تؤديان إلا في فضاءات نسوية محرّمة على التواجد الذكوري.

من المفاصل الأساسية في العرس التقليدي في أغلب مناطق سوريا العراضة(**١٥٣**). وهو مفصل ذكوري بشكل خاص، ويصاحب خروج العريس من الحمام، وتقول كلماتها بعد مقدمة الصلوات:

شنّك ليلة شـنّك ليلة

الله يعينه على هالليلة!

ومن هالليلة صار له عيلة

ياعريـس كفّك محنى

ياعريـس كتر ملبّس

عريـس الزين يتهنّـى

يطلـب علينا ويتمـنى

يطلب الروح لديله أغلى من الروح ما عنا

عريس الزين يا غالي يا عود خضار وشيال

عريس الزين ما بيعو لو جبلي بالثمن غالي

عريس الزين يا غالي البوسة منو تحلالي

عريسنا هالله هالله شبوبية ويا ما شاء الله

ويكاد كل مفصل من مفاصل إعداد العروسين للعرس يرتبط بأغان معينة ومحفوظة في ذاكرة الجميع في المنطقة، وخاصة في المناطق الريفية، غير أن الوصول إلى هذه الذاكرة في كامل المناطق أمر يحتاج إلى سنوات من الجهد والتوثيق.

١٥٣ - أنظر في الفقرة المخصصة للعراضات في آخر هذا الفصل.

٢-١-٢: أناشيد الاستسقاء

يعتمد الاقتصاد السوري بدرجة أولى على الزراعة، حيث "يبلغ مجموع الأراضي القابلة للزراعة ٦ مليون هكتار مستثمر منها ٥,٧ مليون هكتار وتبلغ مساحة الأراضي المروية ١,٤ مليون هكتار والبعلية ٣,٣ مليون هكتار"(**١٥٤**) وهذا ما يجعل من المطر أمل المزارعين في الجزيرة وبقية المناطق الزراعية، وخاصة البعلية. فإن تأخر المطر عم الحزن وتراكمت الهموم، وإن جاء استبشر الناس بوفرة المواسم ويسر الحياة. وككل مجتمع زراعي، نجد في المجتمع السوري مجموعة من الطقوس الخاصة بالاستسقاء. وهي طقوس تكتسب أشكالا دينية أحيانا (**١٥٥**)، لكنها في أحيان كثيرة أخرى تأخذ أشكالاً اجتماعية وثيقة الارتباط بعادات وثنية قديمة لا يمكن تحديد زمان نشآتها. ومن طقوس الاستسقاء في المنتشرة في سوريا واحد يمارس حتى اليوم في منطقة الجزيرة، ويطلق عليه اسم "أم الغيث" (**١٥٦**). يعد هذا الطقس من أشهر طقوس المطر, وأقدمها، وهو طقس أنثوي، أي أن النساء هنّ من يقمن به، ويجمع بين الغناء والرقص. فعندما يحتبس المطر لوقت طويل، يطلب الرجال من النساء، الفتيات تحديداً، إقامة الطقس.

"فيؤتى بمغرفة طعام من الخشب، تثبت عليها من جهة الأعلى قطعة خشبية بمثابة الكتف واليدين، ثم يكسى هذا الهيكل بثياب الفتيات ويزين بالحلي الذهبية والفضية، ويغطى الوجه بقطعة من القماش تسمى "هبريه" وهي غطاء للرأس من حرير، فتبدو أم الغيث عندئذ في هيئة فتاة بكامل لباسها وزينتها."

ثم يتم اختيار فتاةٌ لحمل "أم الغيث" وتسير، ومن ورائها يسير موكب الفتيات والأطفال الصغار، وتطوف به من بيت إلى آخر، وهي تردد مقاطع أنشودة أم الغيث بحركة راقصة تهز فيها رأسها، ويديها مع قفز خفيف على الأرض، والفتيات يقلدنها في الحركة، ويكررن المقاطع الغنائية على شكل جوقة جماعية.

١٥٤ - حسب موقع" الهيئة العامة للبحوث العلمية الزراعية"، https://bit.ly/2JigEX3

١٥٥ - أنظر قسم الموسيقى الدينية

١٥٦ - أنظر: أحمد الحسين، فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥، ص. ١٨٠- ١٨٢

ويقف الموكب أمام كل بيت، فترش ربة المنزل الماء على المحتفلات، ثم تعطيهن من بيتها صاعا أو أكثر من القمح أو العدس، أو الحمص، أو مما يتوفر لديها من الحبوب، فيستأنف الموكب مسيرته حتى الانتهاء من زيارة البيوت كافة.

وهنا تبدأ المرحلة الثالثة، حيث تجتمع المحتفلات في ساحة الحي، وتظل أم الغيث مرفوعة، حيث تنصب قدر كبيرة لتطبخ فيها الحبوب التي جمعت من البيوت، ويسمى ذلك "سليقة" فتؤكل، وتوزع على الحاضرين كصدقة، ويسود عندئذ جو من السرور، ويمكث الجميع في المكان ذاته، وبعض الصبيان والفتيات يظلون إلى ساعة متأخرة من الليل في العراء ينتظرون هطول المطر، فإن نزل الغيث، أو لاح الغيم عادوا إلى منازلهم، وإلا يعاد تمثيل المشهد من جديد حتى تستجيب السماء لدعواتهم وتوسلاتهم.

تقول أغنية "أم الغيث"

أم الغيـث غيـثيــنا بلـي بِـشيـتْ راعيـنا

راعـينا حمد أكَرع لو سٍنـتـيـن ما يزرع

الحنطة بٍعُلو الباب والشعير ما لو حساب

أم الغيــث يا ريّــه عـبّـي الحـوايّـه مـَـيّه

أم الغيــث زعلانه تجيب المطر من عانه

يلله مطر يلله طين تا تـشـبـع الحَـوَاويــن

تا تـشـبع أم خِـنينهِ تا تـچثـرنـه هالدهـينه

والتّعـطيـنا بالطبشي صَـبّـحْ ولدَها يـمـشي

والتّعـطيـنا بالطاسه أم حـجـولْ الردّاســه

والتعـطينا بالغربال صَبّـحْ ولـدَها خـيّـال

والتعـطيـنا بالحفنه جوّا الگـاع مـنـدفـنه

وفي أقصى الجنوب، نجد ذات الطقس، بذات الاسم، لكن مع بعض التبديل في مساره أو في كلمات أغنيته، فالأطفال أمام أبواب البيوت يغنون(**١٥٧**):

يام الغيث غيثينا بحياة شبابك تعطينا

فإن أعطتهم صاحبة البيت ما يعجبهم غنّوا لها:

تنكة فوق تنكة صاحبة البيت ملكة

شيحة فوق شيحة صاحبة البيت مليحة

وإن تباخلت عليهم وطردتهم، غنّوا:

طارة فوق طارة صاحبة البيت حمارة

شيلي لك شيلي صاحبة البيت بخيلة

وفي قرى الجبال الغربية من منطقة طرطوس، كان يعطى للأطفال منخل، وهو شكل من أشكال المصافي التقليدية، فيدورون على البيوت وهم يغنون:

ياربنا يا ربنا نحن الصغار شو ذنبنا

اذا الكبار اذنبت نحن شو ذنبنا

فيقوم أصحاب البيوت برشهم بالماء، ويضعون البيض والقز والجوز بالمنخل.

١٥٧ - أبو إسماعيل، نصر، مرجع سابق، ص. ١٨٨

٢-١-٣: أغاني ألعاب الأطفال

يتميز المجتمع السوري بأنه مجتمع شاب حيث تبلغ نسبة الأطفال فيه، ممن هم دون ١٥ سنة من العمر، ٣٥,٣٪ (**١٥٨**). هذا العدد الكبير من الأطفال يحتم تواجدهم بشكل جماعي، بخلاف المجتمعات ذات الهرم السكاني المقلوب حيث العائلات قليلة العدد والأطفال يعيشون في سياقات قليلة الاختلاط.

هذا الواقع الاجتماعي الصاخب يوفّر أرضاً خصبة لازدهار الألعاب الجماعية، ليس في البيوت حيث عدد الأخوة كبير فحسب، بل في الحارات والشوارع التي تصبح هي عالم الأطفال في ظل غياب المرافق المناسبة لتجمعهم ولعبهم.

بعض الألعاب الجماعية منفتح على الأطفال من الجنسين، وخاصة في الأرياف حيث القواعد الدينية الناظمة للسلوك الاجتماعي أقل صرامة منها في المدينة. وكذلك في الأعياد التي يختلط فيها الأطفال في الفضاءات المجهزة لاستقبالهم لتمضية طرف من العيد بصحبة أهلهم أو بصحبة شخص بالغ من العائلة أو الحي. ومن الأغاني التي أصبحت راسخة في طقس العيد الطفالي واحدة يغنيها الأطفال في الأراجيح أو المركبات المنصوبة خصيصاً للمناسبة. ويمكننا سماع الأغنية على امتداد الأرض السورية، مع بعض التلوينات التي تختلف بين منطقة وأخرى.

تأخذ هذه الأغنية شكل ردّة مكونة من جمل قصيرة يقولها أحد الأطفال، أو صاحب الأرجوحة، ويردد الباقون وراءه كلمة واحدة (يويو) في بعض المناطق، أو (لولو) في مناطق أخرى، وتقول كلمات الأغنية:

ياولاد محارب.... لولو

شدو القوالب ......لولو

قوالب صيني..... لولو

١٥٨ - حسب تقديرات ٢٠١٢، أنظر: https://bit.ly/2LnAQYg

شغل الفنيني ......لولو

علي مامات ....لولو

خلف بنات........ لولو

بناتو بيض ....لولو

شكل العفاريت ....لولو

بناتو سود......... لولو

شكل القرود...... لولو

ثم تنتهي الردّة بتفريدة من شطر واحد، وتقول:

قويها بالشدة ما متنزل إلا بقتلة

يكرر الأطفال هذه التفريدة عند شعورهم بانتهاء حصتهم التي نالوها من الأرجوحة بما يتناسب مع ما دفعوه من أجر لصاحبها، ويعبّرون فيها عن رغبتهم بمتابعة التأرجح.

ومن التلوينات التي نسمعها في بعض المناطق:

حماتي فلّة...حماتي

زي الغوريللا...حماتي

يبعتلا قتلا.....حماتي

هي والمتلا...حماتي

طبختلي محشي....حماتي

عبّتلي كرشي.....حماتي

من الجدير بالذكر أن هذه الأهزوجة المترسخة في عالم الفرح الطفولي في كل سوريا قد أصبحت ممنوعة لدى بعض المتدينين الذين يرون أن اسم "علي" المذكور في الغناء يقصد به "علي بن أبي طالب"، وهذا ما يُعتَبر نيلاً من شخصيته المبجّلة في الإسلام، وبشكل خاص، لدى بعض الطوائف.

نجد لدى جماعة متشددة موقفا متطرفا مشابها من أغنية مرافقة للعبة أطفال جماعية منتشرة في كل أنحاء سورية هي لعبة "طاق طاقية".

يؤدي هذه اللعبة أطفال من الجنسين، يجلسون أرضاً على شكل دائرة مغلقة. يقوم أحد الأطفال بالدوران حول البقية القاعدين وهو يغني جملة فجملة، ويرد عليه الآخرون بجمل محفوظة وثابتة، على المنوال التالي:

اللاعب الأساسي: طاق طاق طاقية

اللاعبون الجالسون: رن رن يا جرس

- تحت الأرض مخفية

- حوّل واركب عَ الفرس..

أما ما يحتج عليه المتشددون فهو مقطع يُغنى في بعض المناطق فقط وتقول كلماته:

- محمد راكب عالفرس (بدلا من الجملة الأخيرة)

- وقعت الدبّة بالبير

- معها الخنزير الكبير

ويرون أن المقصود بهذا المقطع شخصيات من السيرة المحمدية ارتبط اسمها بحادثة (الأفك) التي تعتبر نيلا من شخصية عائشة المبجّلة لديهم.

من أغاني الألعاب الجماعية المختلطة أيضاً، لكنها تجري داخل البيت، هذه الأغنية التي

تواكب لعبة يجلس خلالها الأطفال على شكل حلقة ويقود اللعبة شخص بالغ وهو الذي يغني، وقد يرافقه الأطفال في غنائه:

طيمشة منيمشة
بعتتني ستي عيشة
لإشتري بصل
وقع الكوز وانكسر
حلفت معلمتي لتعلقني بالشجر
والشجر نكوس نكوس
خبي ايدك ياعروس
يام الحلأة والدبوس

ومن أغاني الألعاب ما هو مخصص للفتيات كهذه الأغنية المرتبطة بظاهرة تعدد الزوجات، والتي ترافق لعبة محصورة على الفتيات وداخل البيوت، وقد انتشرت لفترة في مدينة حماة، غير أن القلة فقط يذكرونها اليوم. تمثل اللعبة حوارا بين زوجتين لرجل واحد تتحسر فيه القديمة على حالها بينما تعاكسها الجديدة المدلّلة. تقول كلمات الأغنية الحوارية:

- أنا الجديدَة على قلبو لديدة، بقللو على فستان بيجبلي اتنين
- أنا العتيقة على قلبو حريقه بقللو على فستان بيضربني كفين

وتتالى الجمل المغناة والمصحوبة بالرقص والتمثيل مبدّلة في كل مرة الغرض المطلوب، فمرة يكون فستاناً، وأخرى حلقاً، وثالثة بابوجاً... وهكذا دواليك.

وفي لعبة أخرى يغني الأطفال، الفتيات خاصة، أغنية استهلالية لأشكال كثيرة من اللعب الاجتماعية ينتهون بها إلى اختيار المشارك، وخاصة المشاركة، الذي سيفتتح اللعب. تقول كلمات الأغنية:

طبّاخ روحو وما بحبو ولو سكبوني ما بكبّوا

مدّيت إيدي عَ عبو خشخش كيس المصاري

عملوا كنافة ما بدوقا

ان شا الله بتطلع محروقة

يامن شافو حامل لحافو على كتافو

طب ومات، طب ومات

٢-١-٤: أغانٍ لمناسبات خاصة

نجد في مناطق مختلفة عددا من الأغاني التي ترتبط بمناسبة خاصة بالمنطقة، أو بمناطق محددة. ومن الأمثلة على ذلك:

- **زيارة الحلاق**

بعض القرى النائية، خاصة القرى الجبلية في غرب البلاد، لم تكن تعرف مهنة الحلاقة، ولم تكن وسائل الاتصال مع المدن القريبة متاحة كما هي اليوم، فكان يزورها حلاق من المدينة أو من قرية كبرى يوما في الشهر، فيُجمع له الأطفال الذكور، ويقوم بقص شعورهم (على الصفر) واحدا تلو الآخر. وبينما يكون واحدهم بين يدي الحلاق يقوم الآخرون بمضايقته وبغناء هذه الكلمات:

يا حلّاق احلقلو

بس ما تجور عليه

قشرة راسو رقَيّقة

بتوزّم عليه"

وتسترجع هذه الأغنية في الأعراس الريفية حيث يأتي الحلّاق خصّيصاً لتزيين العريس فيغنيها رفاقه له مزيدة ببعض الأبيات.

- **وقفة العيد**

في يوم الوقفة، وهو اليوم السابق ليوم العيد الأول لكلا العيدين الإسلاميين الرئيسين، يستعد الأطفال للعيد الذي يمثل لهم أياما من الفرح واللعب والمتعة، ونسمع في جميع القرى والمدن السورية جماعات منهم تغني أغنية تنحدر في أصولها من الريف، ومن زمن السيطرة الإقطاعية عليه، وتحمل كلماتها شحنة عالية من العنف اللفظي، لكنها تُغنّى لما تخلقه من اهتمام وترقّب للعيد لا علاقة لها أبدا بمضمونها اللغوي:

"بكرة العيد ومنعيّد

ومندبح بقرة السيّد

والسيّد مالو بقرة

مندبح مرتو هالشقرة

والشقرة ما فيها دم

مندبح مرتو بنت العم"

وهناك أغنية أخرى بالمناسبة ذاتها، لا تقل عنفاً لفظياً عن هذه، لكنه عنف موجه، هذه المرة، نحو من لا يقوم بواجب الصيام في رمضان، فلا يحق له الاستمتاع بالعيد:

يا فاطر برمضان

حلة (حلّة) العيد عليك حرام

بيزنروك بالكرشة

وبيلفّوك بالمصران

- **العراضة:**

العراضة شكل من أشكال عروض الشارع، تجري عادة في الفضاء العام وتلتزم ببنية غنائية وحركية ثابتة، غير أن كلماتها تتغير بتغير المدينة التي تقام فيها أو بتغيّر المناسبة التي تقام العراضة من أجلها.

تلتزم العراضات ببنية جذرية مشتركة تتميز بوجود بعض الجمل الدينية المكرسة للتعبير عن حب النبي محمد، وبشكل الأداء الترديدي.

والعراضة فن ذكوري بامتياز، تقوم بأدائه فرقة يتروح عدد أعضائها بين ٢٠ و٥٠ شاباً يلبسون ثيابا خاصة بالعراضة تتكون من "الطاقية" للرأس، ثم "الحطّة" أو "السُلك" للأكتاف، ثم "القميص" الأبيض وكان يصنع من الحرير، ثم "الصدرية" فوق القميص وهي ما تعطي لمؤدّي العراضة تميّزه وتصنع عادة من قماش الصاية المقصّب، ثم "الشروال" الأسود التقليدي الذي يُلفّ حوله "شال" مقصّب، وأخيرا "الكسرية" وهي حذاء خفيف أسود. وعلى العكس مما رأيناه لدى الفرق الصوفية (**١٥٩**)، لا تحمل قطع الثياب المختلفة هنا أي دلالة رمزية، اللهم إلا رمزية الفرح والتمتع بالحياة التي تعكسها الألوان الزاهية والمقصّبة للصدرية والشال.

١٥٩ - أنظر المقطع المخصص للمولوية ولباسها في قسم الموسيقى الإسلامية

في بداية العراضة يعلن قائد المجموعة، وهو غالباً قّوالها الأول، اطلاقتها بكلمة "صلّوا" فيتابع رفاقه

"على محمد، مكحول العين، ونير وغضير، وعادينا، وهيه."

ثم يبدأ بالغناء مستخدماً من محفوظاته الكلمات المناسبة للغرض الذي أقيمت العراضة من أجله، ونادراً جداً ما يرتجل القوّال من بنات أفكاره، وتقوم الفرقة، وبعض الناس من المواكبين، بترديد كل جملة يقولها بمصاحبة الضرب بالأكف والعزف على الآلات الموسيقية. وقد كانت هذه الآلات تقتصر على الإيقاعيات من طبل وصنجات، غير أن آلات غربية مثل الترومبيت بدأت تظهر في الفرقة أيضاً.

تشتهر، من بين العراضات السورية، عراضات دمشق وحلب وحمص. لكن الأشهر بينها هي عراضة دمشق بسبب ما لاقته من انتشار عبر المسلسلات التلفزيونية التي تتحدث عن دمشق القديمة وتراثها. ومما يرد في هذه العراضة:

أول مانبدا منقول

صلوا على طه الرسول

أول ما بدينا

على النبي صلينا

يا صلاتك يا محمد

وبالصلاة صلوا عليه

وَ علينا وَعليه

وعلى من زار قبره

وعلى من حج إليه

وتتشعب بعد ذلك الجمل المغناة بحسب المناسبة فإن كانت المناسبة العودة من الحج تصبح:

جينا وجينا وجينا

زرنا هادينا وجينا

كرمالك يا محمد ودعنا أهالينا

لولا خاطر نابينا لا رحنا ولا جينا

زور النبي يا عاشق

زور النبي وتملا

وافتل حوالي الكعبة

الكعبة حاميها الله

يا لله ويا لله وعَ الحرم واللي بناه

لا إله إلا الله محمد رسول الله

أما العراضة الحمصية فهي أكثر شعبية لأنها بقيت تراثا حقيقيا ولم تتأثر بالجو الاستهلاكي وبالفلكرة الذين غرقت فيهما العراضة الدمشقية. وهي تتميز بالغناء للمدينة وتمجيدها أيا كانت المناسبة(**١٦٠.**)

وترافق العراضات عادة رقصة السيف والترس التي يؤديها بعض أعضاء الفرقة، وكانت تعتبر، في حلب(**١٦١**) بشكل خاص، جزءا أساسيا من العراضة.

١٦٠. - https://bit.ly/2JlFwNu

١٦١ - أنظر في قسم الرقص

٢-٢: الموسيقى المرتبطة بالعمل

الموسيقى تجعل مشاق الحياة أسهل على التحمّل. هذه حقيقة عامة لا موطن لها ولا أصل، فعلى اتساع الأرض لا نرى عملا شاقا لا يولّد موسيقاه. وسوريا ليست استثناء. لذلك صوب أي نشاط انتاجي يتطلب الصبر والتحمل اتجهنا، وجدنا نمطاً مناسباً من الموسيقى يرافقه ويعكسه. غير أن ما لحق بالتراث عالميا، بفعل العولمة بشكل خاص، لحق أيضا، فهي ليست، هنا أيضا، استثناء. أما الاستثناء السوري الذي لم تعرفه سوى بلدان قليلة في العالم فهو الخراب الذي لم يقض على إمكانية القيام بالنشاطات الإنتاجية فحسب، وإنما قضى على، أو هجّر، القسم الأكبر من الخبرات والمهارات القادرة على القيام بها.

نحاول في هذه الفقرة حصر بعض المظاهر الموسيقية المرافقة لكبرى النشاطات الإنتاجية السورية مشيرين إلى الصعوبة الهائلة في حصر كل المظاهر التي كانت شائعة قبل عام ٢٠١١، لأن الكثير من هذه الذاكرات الحافظة لهذه المظاهر إما أخذتها معها إلى القبور أو إلى أصقاع الشتات أو إلى جنة النسيان.

٢-٢-١: حصاد القمح

يجنّد الحصاد عدداً كبيراً من العمال الزراعيين الذين يتوزعون في مجموعات صغيرة تنطلق باكراً جداً إلى الحقول. تدور عملية الحصاد على عدة مراحل يرافقها الغناء على قالب "الحُداء". (١٦٢) والغاية من الغناء هي تحفيز الشباب على العمل، وتنظيم إيقاع حركاتهم، وتخفيف عنائهم والترويح عن نفسهم. تنبني أكثر أغاني الحصادين على قالب الحداء البسيط التي يؤديها شخص قوي الصوت (الحادي) ويكون عادة أكبر الحصّادين سناً، فيقف أمامهم كما لو كان ضابطا لإيقاعهم ويبدأ بإنشاد جملة قصيرة، قد تكون غير متناسقة مع بقية الأغنية، وترد مجموعة الحصّادين وكأنها جوقة بكلمة، أو جملة، ركيزة لا تتغير على كل جملة. من هذه الأغاني مثلا أغنية "يا سميرة" التي نسمعها

١٦٢ - أنظر في قسم الغناء الشعبي

في حقول حوران في الجنوب كما في حقول سهل الغاب في وسط سوريا:

والحبّة بليرة .... يا سْميرة

وسميرة تنادي.... يا سْميرة

على الحصادي... يا سْميرة

من وادي لوادي... ياسميرة......

وتتغير الكلمة الركيزة تبعاً لقدرة المؤدي على الإبداع. وفي بعض المناطق يشتد الحماس مع استخدام كلمات ذات علاقة مع الثقافة الخاصة للمنطقة.

وتنتشر الحدوات في الشمال السوري أيضاً، ومنها في منطقة جرابلس ومنها حدوة (راح الجدي) التي تقول كلمات جملتها الركيزة: (راح الجدي راح راح ابن العمية وين راح) فيبدأ الحادي بها ثم يتابع بأبيات تذكر أوصاف الجدي وشكله وطباعه، بينما يردد الحصادون بعد كل بيت الجملة الركيزة:

شكلّك على قرونو بيهن صيصاتين مناح - (راح الجدي راح راح ابن العمية وين راح)

شكلّك على صوفو بيهن فروتين مناح - (راح الجدي راح راح ابن العمية وين راح)

شكلّك على جدامو بيهن قبقابين مناح - (راح الجدي راح راح ابن العمية وين راح)

وفي منطقة حوران في الجنوب، ثمة أغنية معروفة للحصادين ينشدونها في الحقول، ويردد بعض مقاطعها حتى الأطفال وهم يلعبون وتقول:

يا إمّاني ريتك بور	ريتك مرعى للزرزور
والزرزور ياكل منك	حبة من عين الناطور
ما قلتلك لا ياشين	إهبش بإيديك التنتين
كيف بتقعد كيف بتنام	مانّك خابر جوع العام

إضافة إلى أغاني مرحلة جني القمح، نجد أغنيات أخرى مرتبطة تحديدا بهذه المرحلة أو تلك من عملية الحصاد فنجد أغنيات خاصة بتحميل الغلال على الجمال، وأخرى خاصة بعملية درس القمح (فصل الحب عن التبن). ويقوم بعملية الدرس شابان واحدهما يجلس على النورج وهو (الداروس) والآخر يقلّب طوال الوقت القش ليقرّب الوجه غير المدروس، وهو (المشوعب)، وبين هذين العاملين تنشأ ضغينة مؤقتة يشار إليها في أهزوجة يغنيها الأهل لأطفالهم، ويرددها الأطفال في ألعابهم:

يا شمس اطلعي لي	تا أنشر غسيلي
غسيلي بالطاقة	والطاقة بدا سلّم
والسلم عند النجار	والنجّار بدو بيضة
والبيضة عند الجاجة	والجاجة بدا قمحة
والقمحة عند الداروس	والداروس بدو عروس

والمشوعب بدو موس

ثم تأتي عملية التذرية التي يجري خلالها رفع الحبوب عالياً وتركها تتساقط ليتخللها الهواء طارداً التبن ومبقيا الحب. وهناك في منطقة حوران أغنية ينشدها العمال الذين ينجزون هذه المرحلة من الحصاد، وتقول:

يلله يلله................هيدو

يا مذراتي.............هيدو

وين تبناتي............هيدو

بإيد الريح.............هيدو

وقمح صحيح..........هيدو

ومن الأغاني التقليدية التي ارتبطت بالبيدر وأشغاله ومتاعبه أغنية "جفلة" الحديثة نسبيا. فقد وُلدت الأغنية، حسب ما يُقال، في قرية "دير ماما" عند السفح الشرقي للجبال الغربية، ثم انتشرت في جميع المناطق السورية نتيجة استرجاعها من المغنين عبر وسائل الإعلام السمعية البصرية، ويقول مطلع الأغنية:

شفتك يا جفلة عالبيدر طالعة

ووجهك يا بيّي الشمس الساطعة

قلت لك يا عيني ليش مفرّعة

قالت حرّانة ولشمّ الهوا

وساهمت وسائل الإعلام الرسمية في نشر أغنية "الحاصودي" التي صارت لسنوات طويلة أكثر الأغاني انتشارا، حتى في الحفلات الاجتماعية والأعراس، واعتبرها بعض المحللين رمزا لترييف الثقافة المدينية السورية. يقول مطلع الأغنية:

جاية تسنبل ورايا

سميرة وأنا الحاصودي

ولا بد هنا من التذكير بأهمية موسم الحصاد في الحياة اليومية، حيث أن الدورة الاقتصادية السنوية للكثير من أهل الريف تقوم عليه، فترتبط كل مشاريع الأسرة الاجتماعية من خطبة أو زواج بما يوفّره الموسم من مدخول مادي. وهذا ما يجعل من هذا الموسم منصة مهمة للتعارف ولبناء قصص الحب واختيار الشريك، وتصبح أغاني الحصاد مشبعة بكلمات الحب وإشاراته وغمزاته. مثل الأغنية التالية من ريف "دير الزور":

رواحي يمَا عالحصيد رواحي — وسط الحصيدة ضيعت ملواحي

آني بطيـة والحـبيـب بطـية — خشف "القريَة" سلب عقلي وراحي

آني بـديـرة والحـبيـب بـديـرة — عشق الزغـيـرة بالقلب سـواح

رواحي يمَا عالحصيد رواحي — الـلـيل روح والصبـح سـواح

٢-٢-٢: قطاف القطن

تنتشر زراعة القطن على مساحات واسعة من الأراضي السورية وتتركز في ناحيتين: في الغرب بين حماه وحلب مروراً بريف إدلب. وفي الجزيرة ما بين الحسكة ودير الزور مرورا بالرقة وتمتد شرقاً حتى الحدود العراقية. وقد بلغت المساحة المزروعة بالقطن خلال عام ٢٠١٠ نحو ١٧٢ ألف هكتار، وهذا ما وضع سوريا في المرتبة الثانية في العالم من حيث المساحة المزروعة والتاسعة عالميا من حيث الإنتاج. لكن هذه المكانة تدنت كثيرا نتيجة الأزمة السورية حيث تراجعت المساحة المزروعة عام ٢٠١٥ إلى خمسة وعشرين ألف هكتار فقط. ولزراعة القطن وإنتاجه أهمية كبيرة في الاقتصاد السوري حيث كان يحتل المرتبة الثانية بعد القمح من حيث تأمين القطع الأجنبي. كما أنه يكتسب أهمية اجتماعية عالية حيث تقدر الإحصاءات الرسمية أن ٢٠ في المئة من سكان سوريا يعتمدون على زراعة القطن وتسويقه والصناعات والخدمات الأخرى المرتبطة به بصورة كاملة أو جزئية. وأن عدد العاملين في القطن، زراعة وصناعة، يصل إلى حوالي ٢,٥ مليون عامل.

و قطاف القطن مناسبة اجتماعية سنوية يلتقي فيها الجميع وتنشأ بينهم علاقات خاصة مختلفة عن العلاقات التقليدية، كما توحي به أغنية "وردة، وردة" التقليدية الواسعة الانتشار في الأرياف التي يُزرع فيها القطن، وتقول كلماتها:

وردة وردة، عَ القطن تعالي

ريد أشوفك باللوح الشمالي

جتني وردة، يا محلا هالجيّة

محمرة الشفة والغرّة ملوية

قبل الحلّة شافونا القطّانة

قبّت وردة من حضني زعلانة

جاني خوها قال شتساوي هنانا

قلت له حبها وردة أغلى إنسانة

٢-٢-٣: قطاف الزيتون

تنتشر زراعة الزيتون على كامل الأراضي السورية، وتشكل ١٠٪ من إجمالي المساحات المزروعة و٦٥٪ من إجمالي المساحات المزروعة بالأشجار المثمرة. وقد فاق عدد شجرات الزيتون المزروعة في سوريا التسعين (٩٠) مليون شجرة(**١٦٣**) مما يجعل منها أول بلد منتج له على المستوى العربي والخامس على المستوى العالمي.

يبدأ موسم قطاف الزيتون في الأسبوع الأخير من شهر تشرين الأول، وقد يتأخر إذا تأخر سقوط المطر. ويشكل موسم القطاف محطة هامة في حياة المزارعين وعائلتهم، وفي حياة العمال

١٦٣ - أنظر تقرير الوكالة العربية السورية للأنباء- سانا بعنوان "سوريا تحتل المركز الخامس عالميا في إنتاج زيت الزيتون"

المستقدمين من مناطق مختلفة للمساعدة في عملية القطاف أيضا.

يبدأ الأهالي موسم جمع ثمار الزيتون بقطاف الأخضر منه الذي يعالج بطريقة خاصة. كما يقومون بمعالجة الحبات السوداء لتحضير الزيتون الأسود المنشّف أو ما يدعى باسم "العيطون". أما القطاف الفعلي فيكون أولاً بجمع الثمار المتساقطة، ثم بهزّ الأشجار وضربها. ويصاحب هذه العملية نوعان من النشاط الموسيقي:

١- زيارة الطبّال: وهي عادة كانت منتشرة بشكل خاص في ريف إدلب الغني بحقول الزيتون. حيث يقوم عازف طبل، وقد يرافقه مغن، بزيارة الحقول "على حمار أو حصان حاملاً طبله معه ويقوم بقرع الطبل والغناء والإشادة بصاحب الحقل وكرمه الذي لا يتوانى عن إعطائه نصيبه من ثمار الزيتون". وإذا كان الوقت يسمح بذلك، يتحول قدوم الطبال إلى حفلة راقصة حيث نرى "بعض الأشخاص من "جوقة" العمل يقومون بعقد حلقة الدبكة والرقص على أنغام الطبل".(**١٦٤**)

٢-

الغناء المشترك: حيث يقوم رجل، أو امرأة، أقوياء الصوت، أو تقوم مجموعة من المشاركين في القطاف بالغناء. ولقد أكّد لنا العديد من الأشخاص في محافظة طرطوس الغنية بالزيتون أنه كانت هناك أغانٍ خاصة لهذا النشاط الاجتماعي الموسمي، غير أن أحدا لم يستطع أن يذكر واحدة من تلك الأغاني، وكل ما لا يزال يذكر حتى اليوم هو الأغاني التي تردد على القوالب الغنائية التراثية الشائعة، مثل قالب "على الدلعونا" (**١٦٥**).

ومن الأغاني المعروفة على هذا القالب والذي تعطي صورة عن طبيعة الحياة الفرحة والمنفتحة المعاشة خلال هذا الموسم:

١٦٤ - أنظر مقالة: مالك فتح الله، "قطاف الزيتون... طقوس تزين العمل" موقع www.esyria.sy، الاثنين ١٩ تشرين الثاني ٢٠١٢

١٦٥ - أنظر في قسم الغناء الشعبي

روحي يا عيوني روحي يا عيوني

روحي نتسلى بشغل الزيتوني

وان كان أهليتك ما رح يعطوني

روحي تنسافر عَ مرجعيونا(**١٦٦**)

لوحي بدياتك لوحي بدياتك

اسمحيلي عقّر ب زيتوناتك

وبغرامي إذا عرفوا خياتك

قولي عم نضّف تحت الزيتونا

على الدلعونا ليش دلعتيني

عرفتيني مجوّز ليش تا خدتيني

تاكتب كتابك ع ورق تينة

واجعل صداقك حبة زيتونا

ومن الأغاني التي تردد في شمال شرق سوريا، وفي العراق، أغنية "حيش الزيتون" السريعة التي يغنيها الأكراد الإيزيديون باللغة العربية أو باللغة الكردية(**١٦٧**).

٢-٢-٤: أعمال زراعية أخرى

لا شك أن لكل نشاط زراعي جماعي أغانيه ولحظاته الموسيقية الخاصة. وقد أكد لنا

١٦٦ - مرجعيون بلدة في لبنان، والمقصود هو الزواج "خطيفة" من دون موافقة الأهل والهرب إلى لبنان حيث لا أهل ولا معارف.

١٦٧ - https://bit.ly/2JkdvpE

أكثر من شخص أن لقطاف الفستق الحلبي وغيره من الفواكه المنتجة بكثرة في سوريا. ولكن لا بد من بحث ميداني شامل للوصول إلى تلك الأغاني التي لم يعد يتذكرها سوى قلّة قليلة من المعمّرين.

ومم يذكر حتى الآن أغنية مصاحبة لقطاف العنب في جبل حوران في الجنوب السوري، حيث لا يزال العنب موجودا بكثرة ويستخدم لاستخراج الكحول المحلي (العرق) وهي أغنية تكاد تكون خاصة بهذه المنطقة التي لا تمنع الثقافة الدينية لأهلها (الدروز) من استخراج الكحول واستهلاكه. يضع أحد المشاركين في القطاف أسماء الأنواع المختلفة من العنب في جمل قصيرة يطلقها ليرد عليها الآخرون بكلمة "الدوالي":

يا عنب الزين..........الدوالي

تسلم هالعين ....الدوالي

عنب القاصوفي ......الدوالي

أبيض موصوفي .....الدوالي

عنب الحلواني ......الدوالي

شهد الموّاني ....الدوالي

والعنب السلطي .....الدوالي

يارب تعطي ....الدوالي

إلخ......

في جميع الأعمال الزراعية المذكورة هنا، تشارك المرأة مشاركة فاعلة وخاصة لأن قسما كبيرا من هذه الأعمال يندرج ضمن فئة الأعمال العائلية التي تستدعي مشاركة كل الأيدي العاملة المتوفرة في العائلة، بالتالي تشترك النساء والرجال في أداء الأغاني المرتبطة بهذه الأعمال، باستثناء بعض مراحل العمل التي تتطلب قوة عضلية زائدة فتُترك للرجل فلا نجد نساء يشاركن في غنائها. أما في

حلقات الدبكة التي تواكب هذه الأعمال، وخاصة بعد الفراغ من إتمامها، فهي تضم الرجال والنساء، ونادرا ما نجد فصلا بين الحلقات حسب الجنس.

٢-٢-٥: نداءات الباعة الجوالين

يشكّل البائعون الجوالون مظهراً مألوفاً جداً في الحياة اليومية في المدن والبلدات السورية، وتترسخ أصواتهم في الذاكرة الجماعية للسوريين. وليس من المبالغة القول إن لبعض نداءاتهم، المشتركة بين المناطق المختلفة، دوراً أساسياً في بناء صورة الخارطة الغذائية في المخيال الجماعي. فالعنب يأتي من "داريا"، والبصل يأتي من "السلمية"، والثوم يأتي من "الكسوة"، والباذنجان من "حمص" أو من "تادف"، والرمّان من "سوسة"، والسفرجل من "الزبداني"، والصبارة من "المزة"، والمشمش من "حماة".....

ينادي البائعون الجوالون بجمل صريحة غالباً، وبجمل مجازية أحياناً. وليس من النادر أن تحمل بعض النداءات إيحاءات جنسية واضحة.

يتجوّل البائعون، الذين غالبا ما يكونون بائعي خضروات وفواكه، في الحارات مصطحبين حمارا أو بغلا يضعون بضائعهم على ظهره، أو دافعين بعربةِ تحميل. وينادون على بضائعهم، بنغمات تقترب إلى هذا الحد أو ذاك من مقام موسيقي، ومن أكثر النداءات ترددا وانتشارا يمكننا أن نورد الأمثلة التالية:

بعض نداءات البائعين الجوالين في أرجاء مختلفة من سوريا			
البضاعة	اسم البضاعة	النداء	الدلالة
الخضروات	الأرضي شوكي	القرص طاحونة يا شوكي	الضخامة
		على طابات الندى يا شوكي	الطراوة
	الباذنجان	بيض العجل يا أسود	الضخامة
		فحل يا أسود	الضخامة
		أبيض حمصي للمكدوس	المنبت (حمص)
		أسود ومن سواده هرب الناطور يا بيتنجان	سواد الباذنجان دليل على الجودة
		هبر ودهن يا مال تادف	المنبت (تادف قرب حلب)
	البصل	سلموني يا بصل	المنبت (سلمية، قرب حماة)
		مال المونة يا بصل	صلاحية الحفظ
	البطاطا	هي مفردة وخرّاطة هالبطاطا	صلاحية التحضير
	البندورة	تروحي فرم يا فرنجي، حمرة ومختمرة الفرنجي	النضارة
		حمرا وريانة البندورة	النضارة
	الجزر	يا معقّد الأرامل يا جزر	الحجم
	الثوم	ولا عازة الجارة يا ثوم	الاكتفاء

بعض نداءات البائعين الجوالين في أرجاء مختلفة من سوريا			
الخضروات	الخيار	أصابع الببو يا خيار	الطراوة والحجم الصغير
		والله ما بلبلته، هو بلبل حاله هالخيار	النضارة
		من كفر سوسة، والعين محروسة هالخيار	المنبت (كفر سوسة، ضاحية من دمشق)
	الشوندر	استوى استوى وللسعلة دوا	الحلاوة
		عسل يا شوندر عسل	الحلاوة
	الطرخون	خاين يا طرخون يا ابن الزنا يا طرخون، بازرعك بالزبداني بتطلع بحلبون	النضارة (تمتد جذوره إلى أماكن بعيدة)
	العوجة (اللوز الأخضر)	هليون يا عوجة	الطراوة
		من أصلك عوجا يا عوجا	الحياة الصعبة
	القثّاء	غضة وطرية يا عروسة البستان	الطراوة
	الكوسا	موز يا كوسا	الحلاوة والشكل
	اللوبية	حبال الغسيل يا لوبية	الطول والطراوة
	اللفت	العندو جرّة فاضية يا لفت...كبّاسة يا لفت	مناسب لتحضير المخلل
	الليمون	شغل الجناين يا ليمون	الغنى بالعصير
	الملفوف	يخنا واطبخ، والجارية بتنفخ، والعبد عالباب بيقلع الكلاب	أثر الأكل (نفخ البطن)

بعض نداءات البائعين الجوالين في أرجاء مختلفة من سوريا			
الفواكه	البرتقال	قشره ناعم هاليافاوي	النوع
	البطيخ الأصفر	خوابي العسل يا بطيخ	الحلاوة
	البطيخ الأحمر	اتحلى واتسلى وطعمي الحمار يا بطيخ	الجودة
	التفاح	مدري كولدن مدري ستاركن هالتفاح	الجودة
		مال أزمير فتح البحر علينا	المنبت (أزمير، تركيا)
	التوت	نزل عليك الندى يا توت	الطراوة
		أكله شفا هالشامي	الجودة
	التين	بارد والعسل من تمو شارد	الحلاوة الزائدة
	الدراق	لا تشلّحوا بيشلح لحالو	النضج
		سبحان الخلاّق يا دراق	الجودة
	الرمان	شغل السوسة هالرمان	المنبت (قرية السوسة قرب البوكمال)
	العنب	داراني يا عنب	المنبت (داريا قرب دمشق)
		ما بقي بالكرم غير الحطب والورق	التذكير بنهاية الموسم
	المشمش	حموي يا مشمش	المنبت (حماة)
		آخر أيامك يا مشمش	التذكير بنهاية الموسم

بعض نداءات البائعين الجوالين في أرجاء مختلفة من سوريا

خدمات	تجليخ	مجلّخ سكاكين، مجلّخ مقصّات	
	تبييض الأولني	مبيّض فرايغ	
	البليلة (الحمّص المسلوق)	بليلة بلبلوكي بالخل طبخوكي بالصحن حطوكي، شربوا ميتك وأكلوكي، سبع جواري خدموكي، قولي لأمك وأبوكي يشترولك بليلة.	
	الفول النابت (المسلوق)	بقبق واستوى يا فول	
		استوى وطلعت إيدو هالنابت	
	قمر الدين	حزين يللي ما بياكل قمر الدين	
	العرقسوس	قرب وبورد عالسوس	
	المعروك (فطيرة رمضانية)	كله منشانك يا صايم	
	المهلبية (من الحلوى)	مهلبية عالمهلبية.. بتاكلها العجوز بتقلب صبية	
	الناعم (حلوى رمضانية)	يلي رماك الهوى يا ناعم	جودة الصنعة (رقّة الرغيف)

الفصل الرابع

الرقص

الرقص

لا نريد في هذا العمل البحثي الدخول في المجادلات التي لا تنتهي حول موقع الرقص في التراث اللامادي، هل نضعه ضمن مصنفات الموسيقى أم أنه مورد ثقافي مستقل بذاته عمّا سواه. إن هذا الجدل أيا كانت نتيجته لا يغيّر شيئا في الرابطة القوية بين الرقص والموسيقى، وإن وجدنا شكلا من النشاطين من دون ارتباط بالآخر فإنه الاستثناء عن القاعدة التي تؤكد ارتباطهما ببعض بحيث يقلّ أن نجد أحدهما بلا الآخر.

وهذا ما يجعلنا نرى ضرورة ذكر الرقص التقليدي حين الكلام عن الموسيقى، وبخاصة أنه نشاط "قليل الحظ" في الكتابة الثقافية السورية، إذ أنه يكاد لا يوجد كتاب بحثي واحد يهتم بالرقص. في حين أننا، إذا أمعنا النظر، سنجد أنه أكثر أنواع النشاطات الموسيقية التقليدية ممارسة بين المواطنين.

هناك أشكال عديدة من الرقص التقليدي في سوريا، بعضها تتشارك به مع المنطقة بالكامل، ويعضها يرتبط بمدن محددة. من أشكال الرقص هذه:

٤-١: الدبكة

لا يوجد دراسات محكمة تتابع تاريخ ظهور الدبكة في المنطقة، غير أن سعة انتشارها، وشكل تنظيمها (حلقة دائرية) الذي يشبه شكل الكثير من الرقصات التقليدية حول المتوسط، وبعض تسمياتها التي تربطها بأقدم الشعوب الموجودة في المنطقة يجعل من المنطقي الاعتقاد بأنها رقصة قديمة جدا.

للدبكة في منطقة شرق المتوسط بشكل عام، وفي سوريا تحديداً، أشكال وتسميات بالغة التنوع. فبعضها يسمى باسم الحركة الخاصة التي تميزها عن غيرها من الدبكات، مثل: دبكة "الميلة"، في منطقة "وادي النصارى"، والتي تسمى في أماكن أخرى باسم "النخّة". ويأتي اسمها من قيام المشاركين بالميلان أو النخّ عبر ثني الركبتين وإدارتهما مع عقارب الساعة مع الهبوط بالجسم بشكل عمودي نحو الأسفل، قبل أن يعودوا لينتصبوا واقفين. وبعضها يسمى باسم المنطقة التي اشتهرت فيها، مثل: "الشمالية"، "الجزراوية"... ومنها يأخد اسم الناس الذين عُرفت لديهم مثل: "الآشورية"، "الفلسطينية".

تعقد رقصة الدبكة على شكل حلقة مغلقة أو مفتوحة، يشارك فيها الكبار والشباب وقد تكون مختلطة أو محصورة بجنس واحد، حسب ثقافة المنطقة التي تقام فيها. وتنبني بشكل عام على أربعة عناصر:

١- وجود جملة حركية منتظمة تشكل قاعدة الرقصة. وتتشكل هذه الجملة من عدد محدد من الحركات يمكن أن يكون مفرداً أو مزدوجاً يصل بعض الأحيان إلى ١٠ حركات.

٢- تخصيص حركة، وفي بعض الأحيان أكثر من حركة واحدة، من الحركات التي تتشكل منها الجملة الرقصية، للضرب بالقدم بقوة على الأرض، وهذا الفعل يسمى الدبك وهو ما يعطي للدبكة اسمها.

٣- وجود "قائد" للحلقة، وهو أول الراقصين ويدعى "راعي الأول"، أو "السندة دبيك"، وهو يحدد بشكل عام منحى الدبكة، ويقوم بأداء الحركات الأساسية التي تنظّم حركات بقية أعضاء الحلقة، كما يقوم أحيانا بحركات استعراضية تلهب حماسة الراقصين والجمهور.

٤- مصاحبة موسيقية إيقاعية يوفّرها موسيقيون يقفون مباشرة أمام المشاركين في الحلقة، ويعزفون على آلاتهم التقليدية ونجد بشكل عام الآلات الإيقاعية التالية: الطبل الكبير، الطبلة أو الدربكة، الصنج، الدف، المزهر. أما الآلات النفخية التي ترافق الدبكة فنجد المزمار بكافة تنويعاته: الناي، الماصول، المنجيرة، الشبابة، المجوز، الزمر، الزرنة...

من نافل القول إن الموسيقى المصاحبة للدبكة التقليدية بدأت تنحسر بشكل عام، حتى في المجتمعات الريفية التي تكون عادةً أكثر حفاظا على التقاليد، وذلك أمام اكتساح الأشكال الجديدة لتنظيم المناسبات والأفراح. حيث تتعهد الحفلات فرق صغيرة تتكوّن من عازف على الأورغ الكهربائي أو السينتيتايزر، وضارب طبل، ومجموعة من الأجهزة الكهربائية للتضخيم الصوتي، وللإبهار الضوئي. غير أن هذا لا يعني أن أهمية الدبكة قد تراخت بل، على العكس تماماً، لا تزال الشكل المهيمن والأكثر انتشاراً من أشكال الرقص التقليدي.

يصنف بعض الباحثين الدبكات السورية في ثمانية أنواع هي: الغربية، اللوحة، النسوانية، الطبيلة، البداوية، الدندشية، النشلة، العثمانية. والواقع إن هذه الأصناف تتواجد في منطقة واحدة، هي منطقة حمص التي ينتمي إليها الباحث أما أصناف الدبكات على اتساع الأرض السورية فهي كثيرة جدا. وقد نجد أحيانا ذات الدبكة في مناطق كثيرة بأسماء مختلفة، أو نجد اختلافات بسيطة جدا بين دبكتين بتسميتين مختلفتين في ذات المنطقة.

	التسمية	الأصل	النمط
١	الكرجة	سهل حوران	حركة خفيفة وسريعة
٢	البداوية	سهل حوران	حلقة يرقص وسطها فتاة وشاب يحملان الخناجر
٣	الجوفية	حوران	مجموعتان متقابلتان
٤	الهولية	حوران	دبك على الخطوتين الرابعة والسادسة وباقي الخطوات مشياً
٥	حبل مودع	حوران	تسمية أخرى للهولية، دائرة مكتملة باختلاط مرتب (رجل امرأة)
٦	الدرازية	حوران	
٧	الميجة	حوران	
٨	السحجة	حوران	حلقة دبكة مع رقص إقرادي أو مزدوج في وسط الحلقة
٩	الحورانية	حوران	الدبك على الخطوة السادسة
٠١	الفلسطينية	حوران	
١١	الشمالية	حوران	
٢١	القبا	حلب - إدلب	بطيئة
٣١	الشيخانية	حلب- إدلب	بطيئة
٤١	القوصر	حلب - إدلب	
٥١	الطقأزّلي	حلب	
٦١	الدملي	حلب	
٧١	الحلبية	حلب	الدبك على الخطوة السادسة
٨١	العربية	حلب	
٩١	الغزاوية	حلب	سريعة
٠٢	الصاجية	حلب	سريعة

	التسمية	الأصل	النمط
١٢	الولدة	حلب	بطيئة
٢٢	الآشورية	طرطوس	الدبك على الخطوة الرابعة
٣٢	المثلثة	طرطوس	
٤٢	كرجة زيدل	طرطوس	
٥٢	نخة الشيخ بدر	طرطوس	
٦٢	زين يابا	طرطوس	الدبك على الخطوة الثامنة
٧٢	الختيارية	وادي النصارى	شديدة البطء مع ميلان الجسم إلى الوراء والأمام
٨٢	البرزية	حماة	الدبك على الخطوة الخامسة
٩٢	اللوحة	اللاذقية- حمص	جملة سباعية والدبك على الخطوة السابعة
٠٣	العشارية		
١٣	العرجة	حوران	دائرة مكتملة، للرجال فقط
٢٣	الشرقية		
٣٣	الشبة	الرقة	
٤٣	الماني	دير الزور	
٥٣	الحنة	حوران	
٦٣	حرانية	حران العواميد	
٧٣	الميلة	وادي النصارى	ثني الركبتين والدوران في الحركة الخامسة
٨٣	النسوانية	حمص	اسم آخر لدبكة الختيارية
٩٣	الطبيلة	حمص	
٠٤	الدندشية	حمص	
١٤	النشلة	حمص	

	التسمية	الأصل	النمط
٢٤	العثمانية	حمص	
٣٤	المرصود	القلمون	
٤٤	الطيارة	القلمون	
٥٤	الشمس	القلمون	
٦٤	الزرعية	حوران	صفّان متقابلان (واحد للنساء وآخر للرجال) يتقاربان ويتباعدان بشكل متناسق
٧٤	الغزّ	حوران	اسم آخر للزرعية
٨٤	العسكرية	حوران	
٩٤	الميج	إدلب	
٠٥	الدابل	إدلب	
١٥	الدلاّل	إدلب	
٢٥	النبوت	إدلب	
٣٥	الكوجري	منطقة الجزيرة	
٤٥	الججانيه	منطقة الجزيرة	
٥٥	الهورزي	منطقة الجزيرة	
٦٥	الهلاية	منطقة الجزيرة	

٤-٢: رقص السماح

تختلف النظريات حول ظهور رقص السماح ومصدره، بعضها يقول إنه رقص قديم يعود في جذوره إلى العبادات الوثنية التي كنت معروفة في الحضارة الآشورية، ويعيده آخرون إلى الصوفية البكتاشية المنتقلة من جنوب غرب تركيا إلى شمال غرب سوريا، ويعيده آخرون إلى بلاد فارس التي انتقل منها إلى بلاد العرب. لكن ثمة إجماعاً على أن هذا الفن كان يمارس ويعلّم، بشكل خاص في بلدة منبج، حيث قام الشيخ "عقيل المنبجي" بتحويل نغمات الموشحات والأناشيد التي كانت تغنى في الزوايا الصوفية إلى حركات متلاحقة يتم تأديتها بالأرجل. أما عن أصل تسمية هذا الرقص بالسماح فأغلب الحكايات تعيد ذلك إلى كلمة (سماح) حيث أن الشيخ المنبجي ما كان يسمح بمزاولة هذا الرقص مستقلاً عن طقوس التعبد والتصوف، وفي مناسبة دنيوية تخص أحد مريديه المقربين طلب هذا من شيخه السماح برقص فصل من هذا الطقس الجميل فرفض، غير أنه سرعان ما أذعن بعد أن تصاعدت صيحات المريدين تنادي: السماح..! السماح..!. وهكذا التصقت التسمية بالفصل الذي صار اسمه فصل السماح.

وقد انتقل رقص السماح من الإطار الديني التعبدي إلى الفضاء الفني المدني في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، ومثّل هذا الانتقال حينها معلما من معالم الحداثة السورية التي كان رجل الثقافة "فخري البارودي" أحد أشهر أعلامها ومشجعيها. يحكى أن البارودي، وبعد سهرة طرب في حلب اطلع فيها على رقص السماح (وكان لا يزال للرجال فقط)، طلب من الشيخ عمر البطش أن ينتقل إلى دمشق ليعلم الفتيان والفتيات أصول هذا الرقص. وكانت مدرسة "دوحة الأدب" للفتيات، التي تديرها صاحبتها السيدة عادلة بيهم الجزائري، وابنتها، رائدة الحداثة النسوية "الأميرة أمل الجزائري" هي المكان المختار لبدء التدريب. ونجح الشيخ بتدريب فتيات العائلات الدمشقية الميسورة. وفي عام ١٩٤٧ قدّمن، بدعم من البارودي، عرضاً راقصاً على مدرج جامعة دمشق اهتزّت له المدينة، إذ كانت هذه أول مرة تظهر فيها الفتيات الدمشقيات وهن يرقصن أمام العامة. وكان ذلك بمثابة الحدث الذي سجّل ولادة المجتمع الحداثي السوري، ومثّل انتصاراً على قوى

الظلامية التي شنت، بقيادة القاضي المتشدد علي الطنطاوي، حرباً شعواء على البارودي والشيخ البطش وأسرة مدرسة دوحة الأدب.

أصبح رقص السماح، بعد خروجه من الزوايا، الطفل المدلل للمعاهد والمدارس الرسمية، ولمعاهد تدريس الفنون في دمشق وحلب، لكن هذا لم يكسبه امتدادا شعبيا فأخذ يضمر شيئا فشيئا، رغم كل محاولات الدولة بحقنه بالمنشطات، إلى أن انطفأ تماما اليوم، أمام المد الساحق للدبكة من جهة، ولأشكال الأداء المرتبطة بالتشدد الديني من جهة أخرى.

أما السماح الذي كان يمارس في الزوايا الصوفية فقد استمر في منطقتي حلب وإدلب (منبج تحديداً)، وكان يرقص تبعا للقواعد الحركية التي وضعها عمر البطش.

٤-٣: السيف والترس

تنتمي رقصة السيف والترس إلى فنون الأداء أكثر منها إلى الرقص. وهي عبارة عن عرض غير تلقائي وإنما يقوم به رجلان متدربان أو مجموعة متدربة، يحمل كل رجل سيفا (لا يقطع) في يده اليمنى وترسا صغيرا لا يزيد نصف قطره عن ٢٥ سنتمتراً في يده اليسرى. تجري رقصة السيف والترس في العراضات والمناسبات الجماعية وغايتها إظهار براعة متقنيها وإثارة حماسة مشاهديها.(**١٦٨**)

٤-٤: رقصة ستي

"رقصة ستي" هو في الأصل اسم مقطوعة موسيقية (**١٦٩**) اقتبسها عازف العود الشهير عمر نقشبندي (١٩١٠-١٩٨٠) من التراث الموسيقي لمدينة حماة. وتبنتها مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الرسمية، ثم ذاع صيتها بشكل خاص مع موجة المسلسلات التلفزيونية عن المجتمع الشامي التقليدي حيث لم تعد "رقصة ستي" اسم مقطوعة فحسب وإنما صارت شكلاً من أشكال الأداء الراقص تقوم به

١٦٨ - https://bit.ly/2xJTuHX

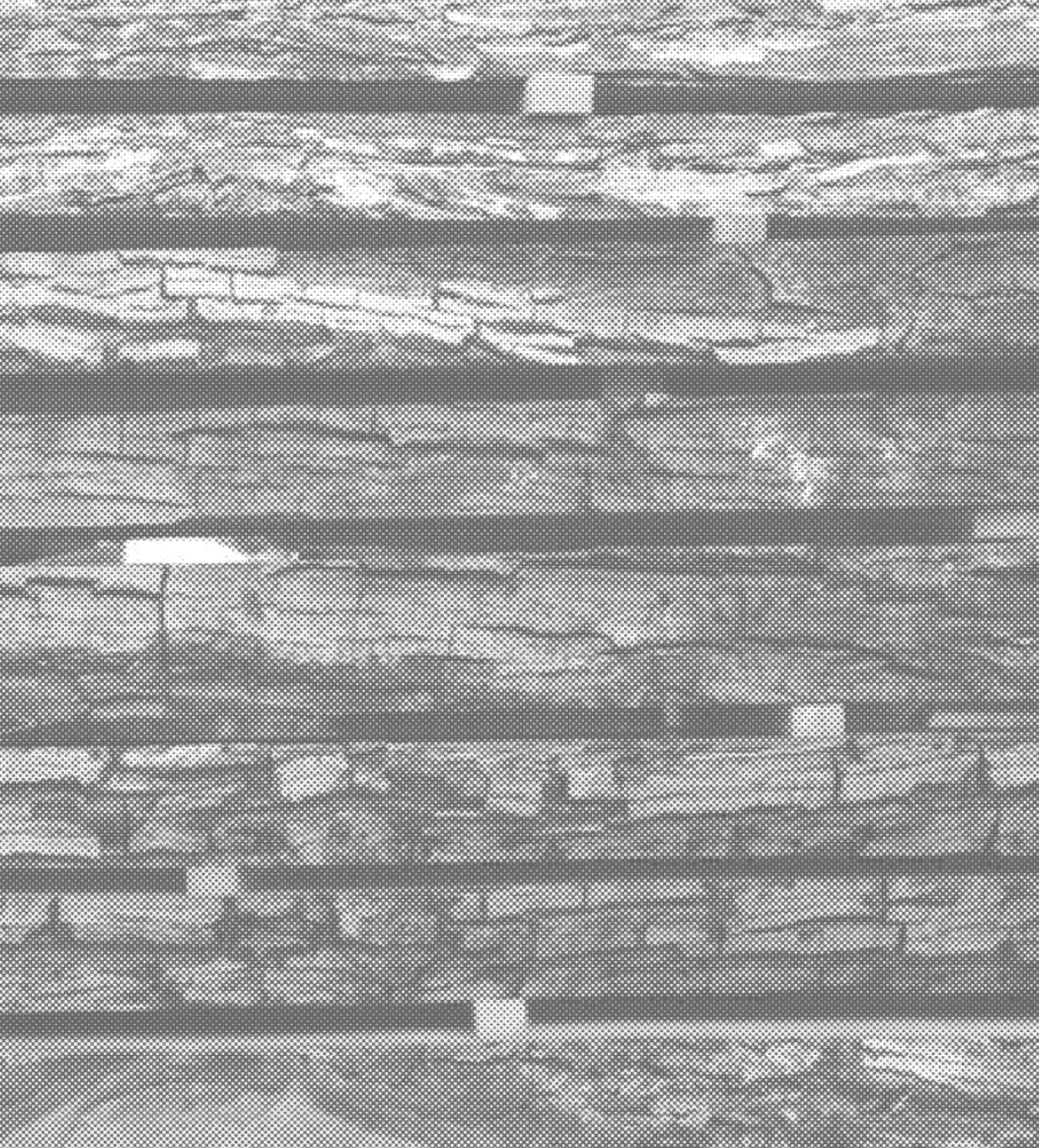
١٦٩ - https://bit.ly/2sIzDmw

الفتيات ويتميز بحركات خاصة بالذراعين: مرفق قائم متعامد مع الذراع الأخرى، مع حركة دورانية بالأصابع ثم تبديل بوضعية الذراعين، وهكذا بالتناوب، مع ثبات على مستوى الجذع وخطو عادي بالقدمين.

٤-٥: الرقص العربي

وهو بالأصل رقص ذكوري منفرد، يعتمد على حركات بطيئة رصينة، تتميز برفع الذراعين أعلى من القامة بقليل وتحريكهما بحركة مروحية مع هز لمنديلين ممسوكين باليدين، وبانحناءات خفيفة على مستوى الجسد مع إبقاء الرأس دائما مرفوعا والصدر منتصبا. هذا النوع من الرقص اشتهرت به بشكل خاص مدينة حلب وأريافها، ويعبّر الراقص في كل حركاته عن رجولة وثقة عظيمة بالنفس، وابتعاد عن الغنج والدلال لذا لا يجوز للراقص أن يأتي بحركات هز خصر أو بطن أو أرداف. ويرتدي مؤدو هذا الرقص الثياب التقليدية، لكن هذا لا يمنع مشاركة الرجال بثيابهم الحداثية.

وقد ظهرت في العقود الأخيرة قبل الأزمة مجموعات فولكلورية مكونة من عدد من الراقصين يقومون بلوحات رقص جماعي تعتمد حركات الرقص العربي وتؤدي عروضها في الحفلات والمناسبات.





(أخشاب محفوظة مخصصة لصناعة الأعواد)

الفصل الخامس

صناعة الآلات الموسيقية التقليدية

صناعة الآلات الموسيقيّة التقليديّة(١٧.)

لمحة عن وضع الصناعة قبل الحرب:

قبل الحرب، كانت صناعة الآلات الموسيقية ناشطة في سوريا، وفي تطور سريع، لسببين أساسيين:

١- الانفتاح على التصدير نتيجة لزيادة الطلب العالمي عليها بفضل نوعيتها الجيدة، ورخص أسعارها؛

٢- السهولة النسبية في تصديرها عقب انتشار وسائل الاتصال الحديثة في السنوات الأخيرة.

وقد انعكس ذلك إيجابيا بزيادة عدد الصنّاع، خاصة في المدن المتوسطة، واتجاه العديد من الموسيقيين والنجّارين للتخصص في هذه الصناعة لمردودها العالي، والمستقر نسبياً، قياساً لدخولهم المتواضعة كموسيقيين أو كنجارين.

لا بد من القول إن هذا التطور كان ذا اتجاهين واضحين، فحين اتجه الموسيقيون إلى صناعة آلات موسيقية ذات جودة عالية من ناحية الصوت، وبإنتاج محدود من ناحية العدد، اتجه النجارون إجمالا إلى التصنيع بكمياتٍ كبيرة للمحافظة على الأسعار المناسبة، وذلك عن طريق تطوير الحرفة إلى أشكال أقرب إلى الصناعة، بغيةَ الوصول إلى أكبر عدد من المستهلكين.

كان لانخفاض أجور اليد العاملة، وكلف المكان والطاقة والمواد الأولية، الأثر الأكبر على تطوير هذه الصناعة، خاصة لآلة العود التي ازداد الطلب العالمي عليها بعد عودتها المظفرة في

.١٧ - وضع الصيغة الأولى من هذا الفصل الموسيقي الدكتور فواز باقر

السنين الأخيرة إلى الساحة الموسيقية.

يجدر هنا القول إن هذه الصناعة لم تتطور من عدم. فقد كانت سوريا ومنذ القدم معروفة بدقة الصناعة التي كانت تحتكرها العائلات الدمشقية والحلبية المشهورة في صناعة الأعواد مثل عائلة النحات وعائلة الحايك وغيرها.

نقصد بالرأي المطروح أعلاه، وبالترتيب، صناعة العود والبزق والقانون والآلات الإيقاعية، تليها صناعة الناي، في حين حافظت صناعة الآلات الريفية مثل الطبل والزرنه والمجوز والرباب على مستوياتها السابقة من الناحية النوعية، واقتصر التطور فيها على الناحية الكمية بالدرجة الأولى.

لا بد لنا هنا من التركيز على عدد من هؤلاء الصناع الذين تميزوا بتجربتهم في السنين الأخيرة قبل الحرب: أولهم "إبراهيم السكّر" من حلب الذي ابتدأ بصناعة العود في أواخر الثمانينات من القرن الماضي، وحقق انتشارا وشهرة واسعة منذ ذلك الحين. وقد اعتمد، وهو المهندس الميكانيكي، على علوم مقاومة المواد، وخطط التصميم والتنفيذ ليحقق إنجازات حقيقية على صعيد متانة الآلة، وعلى صعيد الحفاظ على أسعار مناسبة جداً دون التخلي عن النوعية. كما أنه وظف لاحقا الإنجازات التقنية، مثل الكومبيوتر وأجهزة القص اللايزري، ليحسن من أداء ورشته ويطورها بشكل صناعي حديث. وترافق ذلك بقدرة عالية على التسويق من خلال الإنترنت مما يجعل منه قصة نجاح حقيقي في هذا المجال. وقد أدّى تراجع إنتاجه في الفترة الأخيرة، نتيجةً لظروف الحرب، إلى فراغ حقيقي في السوق العالمي لآلة العود.

يقيم إبراهيم حالياً في قريته ومسقط رأسه في شمال غرب سوريا، وقد أعاد إقامة ورشة للصناعة على الرغم من صعوبة ظرفه بعد أن فقد مصنعه الشهير خلال الحرب، وهو يلاقي صعوبات جمّة في تأمين مواده الأولية، وتوصيل إنتاجه إلى الخارج، على الرغم من الأمان النسبي في منطقته، وعلى الرغم من وجود نقطة توزيع لإنتاجه في دمشق.

المثال الثاني هو نبيل قسيس، وهو عازف قانون محترف تحول إلى صناعة القانون من عدة سنوات ليصنع آلة موسيقية متميزة على مستوى العالم، من حيث النوعية، وذلك باستخدامه أحدث

التقنيات الحديثة، إضافة لإلمامه الممتاز بالطرق التقليدية للتصنيع. دون أن ننسى بالطبع دقته الشديدة في التصنيع واختبار أفضل المواد الأولية من أخشاب ومعادن وجلود لصناعة قانون متميز لم نعهد بنوعيته قبل الآن. نبيل مقيم حالياً في السويد، وقد توقف عن الإنتاج لعدم توفر الإمكانيات المادية لبدء ورشة جديدة، إضافة إلى متطلبات الحياة المرتفعة للمعيشة في أوروبا وعدم كفاية هذه المهنة في تأمين هذه المتطلبات.

المثال الثالث هو أيمن جسري، وهو مهندس معماري، وعازف عود من الطراز الأول. كانت لديه ورشة لتصنيع الأعواد المتميزة في حلب تعتمد أساساً على البحث المستمر لتطوير صوت آلة العود. وقد اضطر للتوقف عن العمل بعد فقدانه لورشته وانتقاله إلى مدينة غازي عينتاب في تركيا.

ثمّة أمثلة أخرى كثيرة لصنّاع هاجروا إلى تركيا أو إلى لبنان، وتراجعت أعمالهم أو توقفت نتيجةً لتراجع سوق الموسيقى في سوريا، وهبوط القدرة الشرائية للمواطن السوري، إضافة إلى غلاء أسعار المواد الأولية، وعدم توفرها، ونهب الورشات، وانعدام الأمان، وعدم التمكن من الوصول إلى الورشة، وصعوبة التنقل ونقل الآلات الموسيقية في ظرف الحرب.

كما أن هجرة الموسيقيين أدّت إلى تقلص السوق بشكل كبير، كما أن صعوبة تأمين الرساميل اللازمة للبدء من جديد، لم تتح للصنّاع المهاجرين متابعة أعمالهم في دول الشتات.

٥-١: العـــود

أجزاء العود

تتألف آلة العود من الأجزاء الأساسية التالية :

أولاً: **الطاسة**، أو **القصعة**، أو **الظهر**، وهي صندوق الطنين، وتُصنع من الأخشاب القاسية والقابلة للّف. وتتألف من مجموعة من الريش المغزلية بسماكة ٣ إلى ٤ مم، ويتراوح عددها من ١٥ إلى ٢٥ قطعة، بعدد مفرد حصرا. تجمع هذه القطع في ما بينها، بعد حَنيها على قالب بواسطة الحرارة لتشكل صندوقا مغزليا مقطعه قريب من انحناء القطع المكافئ. وظيفة هذا الصندوق

هي تضخيم الصوت المنبعث من الأوتار، وإعادة إرساله الى القمرات المفتوحة في وجه العود. يصنع الصندوق تقليدياً من خشب الجوز وذلك لقساوته وطول أليافه مما يسمح بحنيه حرارياً بشكل جيد. كما كان يستعمل خشب الدلب أحياناً، إما لوحده أو بالتناوب مع خشب الجوز لصنع قصعة متعددة الألوان، لأسباب جمالية. وقد استعيض عن الدلب لاحقاً بخشب الزان المستورد لتشابه مواصفاتهما من حيث تجانس الألياف واللون الخشبي الكاشف.

وكان أفضل مصدر لخشب الجوز الذي يستعمل في الأعواد تقليدياً هو غوطة دمشق، ويمتاز بألوانه الفاتحة المنوعة، وبجمال أليافه إضافة إلى قساوته النسبية مقارنة بوزنه النوعي، إضافة إلى استعمال كلٍّ من خشب التوت أو السرو في الأعواد الأرخص ثمناً.



أعواد-ورشة خليفة لصناعة الأعواد والآلات الموسيقية، دمشق.

تم استعمال أنواع عديدة من الأخشاب المستوردة في العقود الأخيرة في صناعة الصندوق منها القيقب الميبل والباليساندر والبوبينغا والأكاجو، وذلك لإضافة قيم جمالية على الصندوق، ولرفع أسعار البيع. ويتم التفنن أحيانا بإضافة خطوط من خشب الليمون الأصفر بين الريش لغايات تجميلية.

ثانياً: **الوجه**، وهو لوح الطنين، أو طاولة الطنين، التي تصنع من أنواع الخشب الصنوبرية مثل الشوح، أو الأرز، ومؤخراً الأبيسيا. تعتمد نوعية صوت الآلة المصنوعة بالدرجة الاولى على جودة الخشب المستعمل في هذا الجزء منها، ويعتمد ذلك على تجانس الألياف، وكثرة عددها، إضافة إلى شروط تربية الشجر المستعمل، وتوقيت قطعه، وشروط معالجته قبل الاستعمال. فأفضل أخشاب الوجوه هي ما تم قطعة في الطرف الجنوبي من الغابة. ويتم القطع في ليلة غير مقمرة حيث يكون النسغ في أدنى حالات تدفقه. وذلك للحصول على درجات رطوبة منخفضة في الخشب. وبعد أن يُقطع الخشب، يحفظ لمدة ثلاث سنوات لتمر عليه فصول كاملة من الحرارة والبرودة، بعد تغطيته وعزله عن الأمطار المباشرة.

غني عن القول إن الخشب المعالج بهذه الطريقة كان يشكل ثروة حقيقية للعائلات المصنّعة للأعواد، تتوارثها جيلاً بعد جيل.

يستعمل الخشب في ما بعد لصناعة الوجه بعد شرحه بشكل متناظر بسماكة ٢ إلى ٣ مم، حيث يتألف الوجه من أربعة أجزاء، أو من جزأين متناظرين بتموضع الألياف الخشنة في المركز والناعمة في المحيط. يُدعم وجه العود من الخلف بمجوعة من الدعامات المسماة بالكباري، أو الجسور، أو الجحاش، المثبّتة عمودياً على الوجه. وهي ذات أبعاد وتوضّع خاص يحتفظ كل صانع بسرّها، ويعتبرها بصمته الشخصية في صناعة الآلة وذلك لما لهذا التموضع من تأثير كبير على نوعية صوت الالة وجودته.

تُفتح في وجه العود عادة ثلاث فتحات: واحدة كبيرة، واثنتان صغيرتان (واحدة كبيرة فقط في بعض الأحيان، خاصة في الأعواد الصغيرة المخصصة للنساء والأطفال) تسمى في سوريا بالقمرات

تُغطّى عادةً بقطعة مخرمة من الخشب، أو العظم، أو العاج لغايات تزينية، حيث يكون لها أشكال هندسية أو نباتية، أو عربسات.

يعتبر الوجه في العود بمثابة الكتلة الرنانة التي تهزها الأوتار ليدخل الصوت إلى الصندوق، عبر الهواء، عن طريقين: من الفتحة الكبيرة في الوجه، أو عن طريق الفرس الذي يثبت الأوتار على وجه العود، ليعود خارجاً، إلى المستمعين، عن طريق القمرات.

ثالثاً: **الفرس**، وهو الجزء الذي تُربط عليه الأوتار على وجه العود، ويساهم في نقل الصوت منها إلى الوجه، ومنه إلى الصندوق لتضخيمه. يصنع الفرس من خشب قاسٍ، وقد تعارف الأقدمون على ضرورة صناعته بحجم صغير لكي لا يؤثر على قدرة الوجه على الاهتزاز، مع العلم أن هناك حداً أدنى لمساحة اللصق مع الوجه ليتحمل شد الأوتار.

رابعاً: **الرقمة** أو **المضرب**، وهي قطعة رقيقة مُزيّنه من قشر الخشب القاسي لحماية الوجه من ضربات الريشة التي يؤديها العازف. وكان من العرف قديماً صناعتها بأبعاد صغيرة. يمكن أيضاً صناعة هذه القطعة من البكاليت أو من ظهر السلاحف البحرية في الأعواد الثمينة.

خامساً: **الزند**، وهو الجزء المخصص لتوضع الأصابع لعفق الأوتار (ضغطها بالأصابع) للحصول على العلامات الموسيقية المختلفة من العود. مبدأ الزند عند القصعة، ونهايته في البنجق، أو صندوق الملاوي، وهو الجزء الذي يحتوي على المفاتيح المخصصة لشد الأوتار أو إرخائها للحصول على الدوزان المناسب.

تركيب الزند

يصنع الزند من قرمة خشب قاس (الجوز تقليدياً)، وهي الجزء المركزي لساق الشجرة، أي قلب الساق. ويتميز هذا الجزء بصلابة الخشب وتجانس نسيجه، وذلك لتحمل شد الأوتار المطبقة عليه، وعدم تأثره باحتكاك الأوتار والأصابع عند العفق خلال العزف.

يبلغ طول الزند الفعّال في العود (الجزء المخصص للعزف) ثلث طول الوتر الحر المطلق.

في العقود الأخيرة، شكّل موضوع تثبيت الزند على الصندوق مجالاً لاجتهادات كثيرة، وذلك لأن شد الأوتار يدفع بالزند إلى الأمام مما يسبب علوا في الأوتار عن الوجه، وهذا ما يصعّب عملية العزف. وقد حُلّت هذه الإشكالية بطرق مختلفة اعتمد معظمها إضافة قطعة معدنية في داخل الزند عند نقطة تثبيته على الصندوق. هذه القطعة قابلة للمعايرة، إما من داخل الصندوق، أو من خلف الزند، قريباً من نهاية الصندوق.

سادساً: **البنجق**، أو **صندوق المفاتيح**، وهو الجزء الذي تُركّب عليه المفاتيح (الملاوي أو العصافير) وعددها من عشرة إلى اثني عشر مفتاحا بعدد الأوتار. ويصنع هذا الجزء من خشب صلب كالجوز وتركب عليه مفاتيح مخروطة من خشب أقل قساوة، وهو عادةً خشب المشمش، وقد استعيض عنه في الفترة الاخيرة بالأبنوس أو الباليساندر لصناعة الملاوي وتبدو هذه الاستعاضة غير موفقة لأنها تُضعف استقرار المفاتيح في ثقوبها.

صناعة البنجق تحتاج إلى دقة وتمكّن، إذ يجب أن تكون المفاتيح مستقرة وحرة في آن واحد، وذلك لأهميتها في ضبط دوزان الأوتار، ولزوم كونها مرنة وحرة لدى الدوزان، وثابتة مستقرة لدى العزف. هذه الدقة هي شرط من شروط الدقة اللازمة في الأعواد عالية المستوى، وهي من العناصر التي تحدد نوعية الآلة وثمنها.

سابعاً: **الأنف**، وهو قطعة صغيرة من الخشب، أو العظم، أو العاج، توضع لركوز الأوتار من طرف البنجق (صندوق المفاتيح). وتلزم الدقة في صناعتها لتأمين مرونة انزلاق الأوتار عليها حين الدوزان، ويجب معالجتها بالصابون، أو فحم الغرافيت، لتأمين الانزلاق، وللتقليل من احتكاك الأوتار بها.

ثامناً: **الأوتار**، وهي خمسة مزدوجة قد يضاف إليها سادس مفرد غليظ، أو اثنان رفيعان، بحسب الدوزان المطلوب. كانت الأوتار تصنع قديماً من أمعاء الحيوانات، أو الحرير، وتُلفُّ الغليظة منها بسلك نحاسي رفيع، أما الآن فإنها تصنع من النايلون أو الكريستال المقوى.



تركيب البنجق

دوزان العود

تغير دوزان أوتار آلة العود عبر التاريخ بشكل مستمر، وخاصة بالنسبة للوتر الأغلظ أو الوتر الأرفع واللذين أضيفا لاحقا إلى أوتار العود الأساسية. فأوتار العود الرئيسية هي، من الأرفع إلى الأغلظ: الكردان، النوا، الدوكاه، العشيران، اليكاه. أضيف إليها وتر رفيع من الأسفل جواب جهاركاه، أو وتر غليظ من الأعلى قرار راست أو دوكاه.

في الماضي، كان دوزان هذه الآلة يجري نسبياً بين الأوتار، ولا يعتمد اهتزازاً قياسياً كما هي الحال اليوم، فكان للعود أربع درجات من الشد تحددها، بشكل أساسي، الطبقة الغنائية لمطرب الفرقة، وكانت الأوتار تعدل بناء على هذه الطبقة. أما اليوم، فقد اصطلح عالمياً اعتماد تواترٍ مرجعي ٤٤٠ هرتز لعلامة la، المقابلة لعلامة الحسيني في الموسيقى الشرقية، وتثبيتها على هذا التواتر مع العلم أن هذا التواتر المرجعي ما فتئ يزداد ارتفاعاً، ومنذ عدة قرون، من ٤٢٨ هرتز وصولاً الى ٤٤٤ هرتز اليوم في بعض الفرق السمفونية الغربية. ويُعتقد أن هذا الارتفاع التدرجي يعود إلى تزايد سرعة الزمن بشكل عام.

أهم الصنّاع:

عائلة النحات: تعود أقدم الأعواد المصنوعة في هذه العائلة الدمشقية العريقة إلى عام ١٨٨١ حيث يعتبر هذا التاريخ بداية هذه الورشة مع الأخوين روفان وعبده، ثم ابنه إلياس في ما بعد، وبهجرة هذا الأخير إلى البرازيل انتهت صناعة هذه العائلة. للعائلة فرع آخر يبدأ مع حنا وولديه جرجي وتوفيق إضافة إلى أنطون، وهو فرع منفرد في العائلة.

تعود آخر الأعواد من صناعة إلياس عبده النحات (١٩٠٢-١٩٩٣)، آخر صنّاع العود من أبناء عائلة النحات الدمشقية العريقة، إلى عام ١٩٨٤. وقد اشتهر الكثير من أبناء عائلة النحات كصانعين مهرة، إلا أنّ أحداً لا يملك اليوم العودة بشجرة عائلة النحات إلى ما قبل عبده جرجي نحات، فقد تأسّس "متحف عبده جرجي نحات وأولاده للنجارة" في دمشق عام ١٨٨٠، وقد هاجر

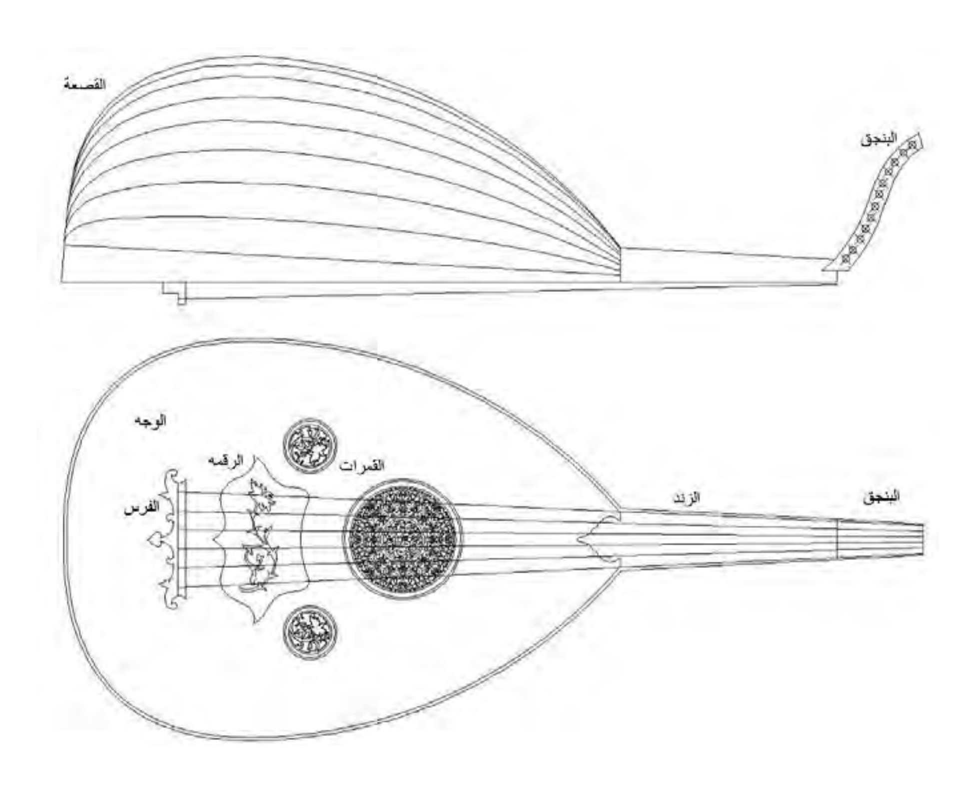
عبده جرجي الى البرازيل واستقرّ في مدينة ساو باولو.

يسود الاعتقاد أنّ أبا العائلة عبده جرجي نحات قد صنع الأعواد في سوريا منذ العام ١٨٨٠ حتى زهاء عام ١٩٣٥، قبيل هجرته الى البرازيل. وكان ابنه إلياس (١٩٠٢ - ١٩٩٣)، الذي اكتسب خبرة في صناعة الأعواد، ساعِدَ أبيه الأيمن، مما حدا بالأب إلى حفر اسم الابن على بعض شمسيّات الأعواد التي صنعتها العائلة في دمشق، فرأينا بعضها وقد كتب عليها "عبده نحات وولده الياس".

في غياب الطلب على الأعواد في البرازيل، لم يصنع عبده الأب أعواداً هناك حتى وفاته عام ١٩٤١، كما لم يَعُد إلياس إلى صناعة الأعواد في ساو باولو إلا عام ١٩٦٩، بعد أن روى أنه رأى أباه في المنام يعبّر عن أمنيته برؤية العائلة تواصل صناعة الأعواد. قد يكون جورج عبده نحات، أخ إلياس الأكبر، قد ساعد أخاه في صناعة آلاته، إلا أنّ هذه المعلومة لم تتأكد مطلقاً، إذ يشير الملصق في الأعواد البرازيلية التي صنعها إلياس: "أشهر الأعواد في العالم من صنع أبناء المرحوم عبده النحات في ساو باولو البرازيل". ويشير هذا الوصف إلى أنّ إلياس قد تلقّى العون من أحد أخوته في صناعه الأعواد، لأنّ الإشارة الى "أبناء" عبده نحات تشي بوجود أكثر من واحد من أبناء المرحوم في تلك الصناعة، إلا أنّ الأمر يبقى غامضاً ما لم ترد عليه بيّنة أوضح، وهو مما لم يرِد حتى اليوم.

ولجورج يوسف النحات أربعة أبناء على التوالي : روفان (١٨٥٤) وعبده (١٨٦٥) وأنطون (١٨٦٧) وحنا (١٨٧٢)، اشتغلوا كلهم في صناعة العود، واستمرّ أبناء عبده: جورج، وإلياس المذكور حتى ١٩٨٤؛ وأبناء حنا : توفيق، وجورجي (حتى ١٩٦٥) في مهنة الآباء والأجداد ؛ أما أنطون فلم يعمّر طويلاً في ما نعلم، كما ولم يعمل أحد من أبناء روفان في صناعة العود مطلقاً.

جدول بأسماء صنّاع العود في سوريا			
اسم الصنّاع	المنطقة	الوضع الإنتاجي	التاريخ
عائلة خليفة	دمشق	عائلة	منذ الستينات
مهران ميسيسيان	دمشق		بداية القرن العشرين
كريكور بدروسيان	دمشق		
عائلة كبّة	دمشق		
محمود صافي	دمشق		
جرجي حايك	حلب	شيخ الصناع	عشرينات القرن العشرين
نعيم دلال	حلب		
وانيس مبيّض	حلب		
جميل قندلفت	حلب		
حبيب أبيض	حلب		
ميخائيل أبرص	حلب		
ميشيل خوام	حلب		
إبراهيم سكّر	حلب		
أيمن جسري	حلب		
حافظ سليمان	حمص		
حسان حمزة	الباب		
نعيم سكّر	حلب		
السجّان	المعرة		
منير عيسى	حلب		
المهندس سمير عازار	حمص		
خالد الحلبي	بيروت		
بشار حلبي	دمشق		
مصطفى كامل العيوير	حمص		١٤٩١



رسم لآلة العود
المصدر: الموسيقي الأستاذ فواز باقر

٥-٢: القـانـون

تصنع آلة القانون عادة من خشب الجوز، وأحياناً من أخشاب أخرى كالسيسم والجام وغيرها، حيث تصنع على شكل شبه منحرف قائم الزاوية. ويعتمد الصانع في صناعته على قياسات معينة وثابتة، وعلى نوعية الخشب الجيد.

أجزاء آلة القانون:

- **صندوق الصوت:** يصنع هذا الصندوق عادة من خشـب الجوز ويكون على شـكل شـبه منحرف قائم الزاوية ويتكون من قاعدتين، وكعب. القاعدة الكبرى يتراوح طولها بين (٧٥سـم - ١٠٠سـم). والقاعدة الصغرى وتسمى (القبلة) يتراوح طولها ما بين (٢٠سـم -٣٠سـم). والكعب الذي يتراوح طوله ما بين (٣٣ سـم - ٤٤ سـم) تلصق فوق قاعدته المنحرفة مسـطرة العربات، وتلصق بجانبها مسـطرة الملاوي. توجد في سـطح الصندوق ثلاث فتحات تسـمى كل منها شـمسـية ويتراوح ارتفاع الصندوق الصوتي ما بين (٢ سـم – ٥ سـم) وتختلف حجوم هذه الآلة وأبعادها، وبهذا يختلف القانون السوري عن القانون التركي.

- **القاعدة الكبرى:** هي التي تمس جسـم العازف ويبلغ طولها (١٠٠سـم) في القانون الذي يصنع في البلاد العربية.

- **القاعدة الصغرى:** هي القاعدة الأفقيّة ويبلغ طولها (٣٠ سم) في القانون العربي. تكون هذه القاعدة محصورة بين الكعب ومسطرة الملاوي وتسمّى (القبلة) أو (القاعدة العليا) .

- **الكـعــب:** وهو الضلع القائم للصندوق الصوتي، ويوصل بين القاعدتين الكبرى والصغرى ويبلغ طوله في القانون العربي (٤٤ سم). ويحتوي الكعب على ثقوب ثلاثيّة لتثبيت الأوتار فيها.

- **مسطرة العُرَب:** وهي التي تلصق بالصندوق الصوتي على ضلعه المنحرف، ويكون هذا الضلع عريضاً من الأسفل ويأخذ بالانحراف تدريجيّاً حسب مسافة العُرَب التي تثبّت عليها بالنسبة للمقامات الشرقيّة.

- **العُرَبات** (بضم العين وفتح الراء): وهي قطع صغيرة من المعدن، تركّب في الجهة اليسرى عند الأنف وعددها في القانون العربي (خمس) عُرَب لكل وتر، أمّا في القانون التركي فيوجد (٨ – ٩) عُرَب. يقوم العازف برفع العرب بيده اليسرى أثناء العزف، وذلك للاستفادة منها في تغيير الدرجة الصوتيّة للوتـــر (رُبعاً أو رُبعين أو ثلاثة أرباع الدرجة الصوتيّة). والعُرَب هي في الواقع من التحسينات التي أُدخلت على آلة القانون في العصر الحديث.

- **الأنف:** قضيب خشبي مثبت فوق خط اتصال الصندوق الصوتي بمسطرة الملاوى. وفيه حزز ثلاثية تمر فيها الأوتار، وهو خط الاتصال بين الصندوق الصوتي ومسطرة الملاوي.

- **مسطرة الملاوى:** وهي قطعة خشبية على شكل مسطرة مثبته فى الضلع المائل للصندوق المصوت، ينحدر سطحها تدريجيّاً عن سطح القانون ويتراوح عرضها بين (٨ سم –١٠سم) وتبلغ سماكتها حوالي (١,٥سم)، وفيها ثقوب عديدة على شكل مجموعات ثلاثيّة يتراوح عددها بين (٦ – ٨٤) ثقباً، والمستعمل حاليّاً هو (٧٨) ثقباً فقط، وتثبّت الملاوي في هذه الثقوب.

- **الملاوى:** هى قطع خشبية صغيرة نصفها الأعلى على شكل هرم رباعي القاعدة يتحرك بمفتاح معدني؛ والنصف الأسفل اسطواني مخروط قليلاً من الأسفل يخترقه ثقب صغير يمر به الوتر.

- **المفتـاح:** هو مفتاح من المعدن، فراغه مناسب لسمك الملاوي وشكلها الهندسي، يستعمله العازف في إدارة الملاوي لنصب الأوتار وتسويتها.

- **الرقمة:** جلد سميك داخل إطار خشبي، يشق الصندوق الصوتي ويمتد مع الكعب من قاعدة القانون الكبرى إلى قاعدته الصغرى من الجهة اليمنى، وينقسم إلى خمسة أقسام في القانون العربي، وأربعة أقسام في القانون التركي. تسمّى كل قسيمة منها بـ(الكيلة). وقد يكون رقاً من جلد السمك، والغرض منه تضخيم الصوت الموسيقي الصادر من القانون.

- **الفرس:** يصنع من خشب جيّد على شكل قضيب مثلّث الأضلاع يرتكز على خمسة حوامل وتوضع قاعدة هذه الحوامل (الركيزة) على الرقمة، وكل حامل منها على كيلة وتمر الأوتار من فوقها بعد ربطها بالكعب. ويوجد في الفرس خرز ثلاثيّة لكل مقام ويمكن تحريك الفرس على

درجة الصوت حتّى تستقر في مكانها.

- **الركيزة**: هي قطعة صغيرة تصنع في الغالب من خشب جيّد، توضع على الكيلة لتحمل الفرس وتكون همزة الوصل بين الفرس والصندوق الصوتي .

- **الشمسيّة (الفتحات):** هي فتحات مزخرفة مختلفة الأشكال موزّعة على سطح الصندوق الصوتي. الغرض منها إبراز الصوت الموسيقي الذي يخرج من الصندوق الصوتي. وتوجد هناك فتحة أخرى تسمّى (سرو)، وتقع قرب القاعدة الكبرى من جهة مسطرة العُرَبْ .

- **الأوتار:** يَعُدُّ القانون، المستعمل حالياً، عادةً (٧٨) وتراً. وهي أوتار ثلاثيّة الشد، أي أنّ كل ثلاثة أوتار تكون متساوية في الدقّة والغُلظْ والصوت؛ بحيث تكون لها درجة صوتيّة واحدة. وعليه تصبح بمجموعها (٢٦) نغمة. تسمّى هذه المجاميع الثلاثيّة لأوتـار القانون اصـطلاحاً باسم (المقامات)، ويكون شدّها متدرّجاً، من أسفل إلى أعلى، تدرّجاً سليماً. أي أنّ كل وتر يكون أغلظ ممّا فوقه ويكون أحدّ ممّا تحته. وتُشد الأوتار بصورة متوازية لسطح الصندوق الصوتي للقانون وذلك اعتبارا من الملاوي ثم تمر فوق الفرس وتنتهي عند الكعب .

غالباً ما تكون أوتار القانون مؤتلفة في مجموعات من غلاظةٍ ونوع وترٍ واحد، ولها أربعة أنواع:

-العشيران: للقرارات (الطبقة الغليظة) وهي مصنوعة من النحاس.

-الدوكاة: وتدخل أيضا فى جزء الطبقة الغليظة إلى بداية الطبقة الوسطى وتصنع من النايلون.

-النوى: بداية الطبقة الوسطى.

- الكردان: بداية الطبقة الحادة.

المساحة الصوتية للقانون: تشتمل آلة القانون ثلاثة ديوانات ونصف ديوان (أوكتاف)، تبدأ من درجة اليكاة (صول قرار) وتنتهى فى درجة جواب محيّر (رى جواب). ويبدأ الغليظ (الباص) من الأسفل (صول) قرار اليكاه إلى قرار الراست (الدو) الأولى التي في الأسفل، وهذا ديوان (أوكتاف) غير كامل، ثم ديوان كامل يبدأ من قرار الدوكاه (الري) التي تلي الدو في الأسفل إلى الدوكاه (الري

الوسطية) ثم ديوان آخر يبدأ من الدوكاه (الري) إلى المحيّر، أي جواب الدوكاه (الري).

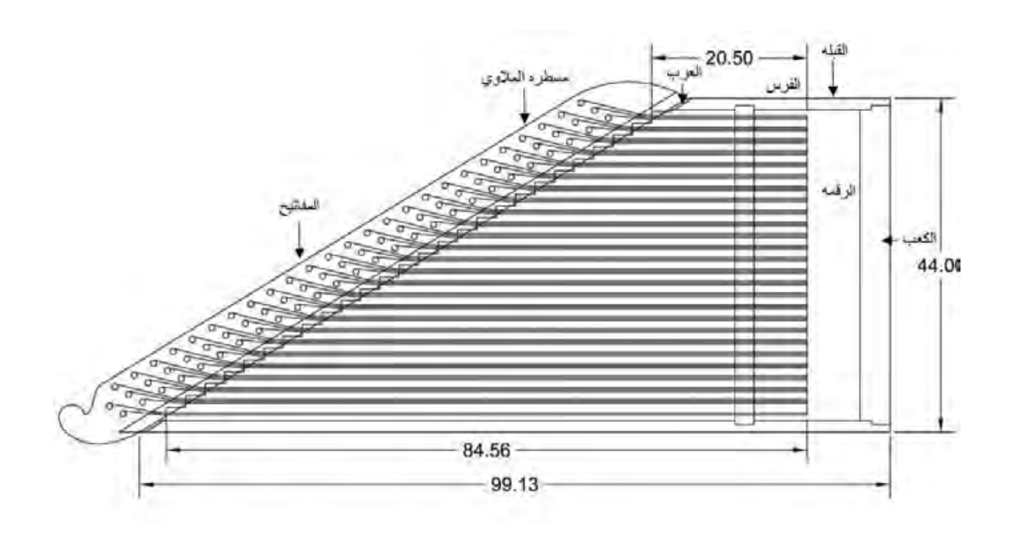
وتتم طريقة تسوية أوتار القانون، أو الدوزان، بدءاً من الديوان الأوسط، من درجة الحسيني (لا)، وتسوّى بالشوكة الرنانة بدرجة ٤٤٠ ذبذبة في الثانية، وبعدها الدوكاه (ري) الوتر الخامس من أسفل الحسيني (لا). ثم النوى (صول) وهو الرابع من أعلى الدوكاه، ثم ضبط الرست (الدو) وهو الخامس من أسفل النوى (الصول). وأخيرا الجهاركاه (فا) وهو الرابع من أعلى الرست، ثم تتم تسوية باقي الأوكتافات وفق تسوية الديوان الأوسط .

أدوات العزف على آلة القانون:

- **الريـشــة:** وهي قطعة من قرن الحيوان تُعمل خصّيصاً لتكون رقيقة وناعمة ومرنة حسب رغبة العازف. يتراوح طولها بين (٤ سم – ٥ سم) وعرضها أقل من (١ سم). طرفها الذي يمس الأوتار مستديرٌ بعض الشيء. توضع هذه الريشة بين الإصبع والكشتبان حيث يمس طرفها الأعلى المفصل الثاني من الإصبع ويظهر طرفها السفلي الذي يمس الأوتار بما يقارب نصف سنتمتر عن الإصبع . وإذا أراد العازف أن يحافظ على طراوة ونعومة الريشة عليه أن يضعها في فنجان مليء بزيت الزيتون كلّما فرغ من العزف.

- **الكشتبان:** وهو يشبه كشتبانات الخياطة. يصنع من المعدن، ويكون مفتوح الطرفين، يلبسه العازف في كلٍّ من سبّابة اليد اليمنى وسبّابة اليـد اليسـرى، ما بين المفصـل الأول الذي يلي الظفر والمفصل الثاني الذي يليه، ويحبّذ أن يكون مفتوح الاستدارة ليتسنّى تكبيره وتصغيره عند الحاجة.

جدول بأسماء صنّاع القانون السوريين	
اسم الصنّاع	**المنطقة**
نبيل قسيس	السويد
محمد الظن	حلب
علي واعظ	حلب
صافي زينب	حلب
وجيه النائب	حلب
شكري الإنطكلي	حلب
مروان مشو	حلب
بشير البيج	تونس
جودت حلبي	دمشق



رسم لآلة القانون

المصدر: الموسيقي الأستاذ فواز باقر

٥-٣: البــزق

لا تعتبر آلة البزق كلاسيكية في الموسيقى العربية أو التركية، لكنها تدخل ضمن آلات الموسيقى الغجرية في سوريا ولبنان. من أهم أعلامها محمد عبد الكريم (١٩٠٥-١٩٨٩) الذي عُرف بلقب: أمير البزق.

البزق قريب من آلة العود من حيث استخراج الأصوات بواسطة النقر، ولمس الأصابع. صندوق البزق الذي يعتبر بيت الصوت صغير، بحجم الماندولين، وزنده طويلٌ، أقل من المتر بقليل. توضع على زنده ربطات من الأوتار تسمى الدساتين، مهمتها تعيين أماكن النغمات. والبزق نوعان: ميزاني أو خراساني، وبغدادي. ولكلٍّ منهما خصائصه ومزاياه، فالبزق البغدادي يحتوي زنده على ستة عشر دستاناً (ربطة)، ولذا نجده ضيّق المسافات فلا يؤدي إلا الموّالين: البغدادي والإبراهيمي، وبعض النغمات البسيطة. بينما يحتوي زند البزق الميزاني، الذي يعتبرونه كاملاً، على ثلاثين ربطة، مما يتيح له أن يؤدي سائر الألحان. يوضع على صدر البزق وتران فقط هما: صول، دو، وباستطاعة هذين الوترين أن يؤديا سائر الألحان والنغمات، وقد توضع، في بعض الأحيان ثلاثة أوتار.

أجزاء البــزق

- **القصعة:** وهي الصندوق المصوّت للبزق، وتصنع من أضلاع خشبية منتقاة، رقيقة، وجافة تماماً، من خشب خاص مثل (الصاج الهندي - الجوز التركي - الماهوجنا - الآرو - الزان - السرسوع - البلوط - السيكامور - التفاح - الصنبور - الأبنوس)، ويتراوح عدد الأضلع المستخدمة بين ثلاثة عشر وسبعة عشر ضلعاً .

- **الصدر** أو **الوجه**: يغطَى الصندوق المصوت بغطاء خشبي ناعم أملس يصنع من خشب البياض، أو خشب الشوح، ويسمّى الصدر أو الوجه. توضع على الصدر، من الداخل، الدواقيش أو القواديس وهى عوارض خشبية بأبعاد معينة في ما بينها لإظهار الأصوات بأنواعها (الغليظة والوسطى والحادة).

- **الشمسية:** وهي فتحة مستديرة تساعد على زيادة رنين الصندوق المصوت وتقوية الصوت.

- **المشط** أو **الفرس:** قطعة خشبية على شكل شبه منحرف، تلصق رأسياً على وجه البزق بين الشمسية والقاعدة.

- **الرقمية:** قطعة من الخشب الرقيق (القشرة)، تلصق على صدر البزق بين الفرس والشمسية لحماية وجه البزق من تأثير اصطدام الريشة عند العزف.

- **الرقبة** أو **الزند:** وهي الجزء العلوي للبزق، وأهم أجزائه. فهي موضع العزف على الأوتار. وتُسوّى الرقبة من الخلف بطريقة خاصة، وتُربط عليها دساتين تحدد العلامات الموسيقية وتحويلاتها. تصنع الرقبة من الخشب (الزان، أو الجوز، أو خشب الصندل)، وتتصل مع القصعة بواسطة الوردة ومع البنجق أو علبة الملاوى (المفاتيح) من الأعلى.

- **المراية:** وهى الحلية والزينة الموضوعة على الجزء المسطح من الرقبة وهى رُقاقة من الخشب أو العاج. لها نفس مقاسات الرقبة وسمكها حوالي ٢ مم.

- **الدساتين**، ومفردها (دستان): وهى لفظ فارسي معرب يطلق على العلامات التي توضع فوق الرقبة لتحديد موقع عمق أصابع اليد اليسرى (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر) على الأوتار لإحداث الأصوات. يخضع موضع هذه الدساتين لحسابات دقيقة تحدد نسب أصوات السلم الموسيقى بعضها إلى بعض، مبتدئة من جهة الأنف.

- **الحجاب:** وهى رُقاقة من الخشب، أو العاج، تلصق على وجه البزق بين الرقبة وبداية الوجه.

- **البنجق** أو **الرأس:** أو الجزء النهائي بعد الرقبة. وهى عبارة عن قطعة من خشب الجوز أو ما يعادله وتخرط على شكل هندسي وتثبت عليها المفاتيح أو الملاوى.

- **الملاوى** أو **المفاتيح:** ومفردها ملوي، وعددها أربعة تستعمل لربط الأوتار وتسويتها.

- **الأنف:** هو قطعة رقيقة من السن، أو العظم، أو الخشب، أو العاج، حُزَّت بها تحزيزات أو

ممرات سطحية، تركب في نهاية الرقبة من جهة الملاوى، بين الرقبة والبنجق، لاستناد الأوتار عليها متزاوجة (اثنين- اثنين)، لحفظها من الانحراف يمينا ويساراً، ورفعها قليلاً عن الرقبة وهي في طريقها إلى الملاوى.

- **الكعب:** حلية أو قطعة من الخشب، توجد في الجزء الأسفل من القصعة، في قاعدة البزق. تنتهي عنده أطراف الأضلاع متجمعة.

- **الريشة:** تصنع من البلاستيك، أو من قرون الحيوانات، وتجهز بحيث لا تخشن الأوتار. تجمع بين القساوة والليونة، وتُمسك بين إصبعي السبابة والإبهام لليد اليمنى ويختلف طولها من عازف لآخر.

- **مربط الأوتار:** قطعة خشبية، أو معدنية، مثقوبة بأربعة ثقوب ملتصقة بالكعب، تثبت فيها أطراف الأوتار.

- **الأوتار:** وتران مزدوجان، مصنوعان من المعدن.

جدول بأسماء صنّاع البزق	
الاسم	**المنطقة**
خالد الحلبي	بيروت
إبراهيم سكر	حلب

٥-٤: النـــاي

آلة الناي مصنوعة من البوص المجوف، أو الخيزران. لها ستة ثقوب من الأمام، كل ثلاثة ثقوب مبتعدة قليلاً عن الثلاثة الأخرى، وهناك ثقب رابع من الوراء، في منتصف الناي. هذه الثقوب مفتوحة بموجب نسب حسابية مقررة حسب نسب السلم الموسيقي العربي.

لا يمكن للأجواق العربية أن تقتصر على ناي واحد، أو نايين. فلكل طبقة صوتية، ولكل

نغمة نايها الخاص بهما. لذا يوجد طقم من النايات مكوّن من مجموعة منها بطبقات مختلفة يتدرج طولها من ٧٢ سم الى ٣٦ سم، بحسب درجة الركوز. وكلها مؤلفة من ثمان عقد وتسعة أقسام.

يجب أن تكون القصبة يابسة لتقطع، ولا تستخدم وهي خضراء أو غير ناضجة. وتؤخذ المقاطع ذات الحجوم الوسطية المناسبة، ثم ترفع المادة القطنية (النفاش) داخل الناي، وتزال الطبقة الفاصلة بين العقد عدا الأخيرة العليا لثقبها، وتسمى (خزنة)، ويجب أن يكون قطرها واسع للحصول عل قرارات وجوابات سليمة وواضحة للناي .

المسافة الفاصلة بين كل مقطع تسمى العقدة، وتقطع من القصبة ٩ عقد و ٩ مقاطع. وتكون جهة القصبة الأكثر سماكة إلى الأعلى، أي قرب فم العازف. يقصّر قليلاً من المقطع العلوي الأخير، قرب الخزنة، ليكون أقل بحوالي ١٥٪ من بقية المقاطع، وهذا الطول مهم جدا لضبط الدرجة الصوتية للناي. فعلى سبيل المثال يجب أن يعطي الناي ٤٤٠ ذبذبة في نغمة لا، فإذا أعطى ٤٥٠ ذبذبة، على سبيل المثال، يجب أن يقصر المقطع العلوي السابق ذكره ليبلغ التردد الصحيح. كانت هذه العمليات سابقاً تعتمد على أذن صانع الناي الموسيقية، أما الآن فتتوفر أجهزة إلكترونية دقيقة لقياس التردد، والأمر صار أسهل وأدق بكثير من السابق.

تضاف عدة قطرات من دهن السيرج (دهن السمسم) داخل الناي القصبي بين فترات زمنية متباعدة لتحسين الصوت وتعليته .

ومن قواعد تصنيع هذه الآلة: أولاً، أن لا يقطع القصب من أرضه قبل نضوجه. ثانياً، أن يثقب من الداخل بدءاً من طرف الفم حيث يكون الثقب صغيرا ويتدرج في التوسع حتى آخر الثقوب، ويكون الثقب الأخير بقَدْر قطر القصبة. ثالثا، أن يقص ثلث العقدة الأولى تقريباً.

يصنع الناي من قصبة عادية عدد عقدها ثمانية، والمسافات بين العقد تسع مسافات قصار بنسب واحدة. تثقب القصبة ثقباً واحداً، في وجهها الخلفي، من نصف المسافة الخامسة تماماً، وبذلك يتشكّل لدينا من كلا طرفي المسافة المثقوبة أربع مسافات. ثم يقسم النصف السفلي إلى أربعة أرباع ويقسم الربعان الأوسطان كل منهما إلى أرباع المسافة وبعد ذلك يشار إلى مسافات الأرباع بخطوط

عددها سبعة تثقب الثلاثة العليا والسفلى ويترك الخط الأوسط وتكون الثقوب من الطرف الأمامي. وبذلك تأخذ آلة الناي شكلها الكامل وتصلح للعزف. ولفتح ثقوب الناي طريقة أخرى إذ يقسم الناي إلى ست وعشرين مسافة متساوية، وعند المسافة الرابعة، يثقب الثقب الأول من الأسفل من الأمام، وعند المسافة الخامسة يثقب الثقب الثاني، وعند السادسة يثقب الثالث، وتترك المسافة السابعة من دون ثقب، وعند المسافة الثامنة يثقب الثقب الرابع، وعند التاسعة يثقب الخامس، وعند العاشرة يثقب السادس، وعند الثالث عشرة يثقب الثقب الخلفي، وهي نصف مسافة الناي تماماً.



نايات

© حقوق النشر: اليونسكو/هشام زعويط

يأتي القصب الجيد لصناعة الناي من الساحل السوري، من إنطاكية حتى طرابلس، وهو يمتاز باللون الأبيض، ويقطع حين يبلغ عمره سنة واحدة. وكثير من صنّاع الناي يعيشون قريباً من مناطق نموّه. وأوّلهم الريّس علي من جبلة، ثم تلاميذه عبد السلام سفر، ومحمد البحر.

جدول بأسماء صنّاع الناي في سوريا			
اسم الصنّاع	**المنطقة**	**الوضع الإنتاجي**	**التاريخ**
الريّس علي	جبلة		بداية القرن العشرين
سليمان حلبية	حمص	حرفي	
عبد السلام سفر	دمشق		
زياد قاضي أمين	دمشق		
مسلم رحّال	أسبانيا		
الفحّام	دمشق		
منير جبري	دمشق		
عبد القادر بطيخ	حلب		
إياد حيمور	فرنسا		

٥-٥:آلات الإيقاع

٥-١: الدف: يتكون من إطار يسمى طارة تصنع بتدوير خشب المشمش، كما في صناعة المناخل. يشد على أحد وجهي الإطار جلد رقيق من جلد الماعز، أو العجول الصغيرة، وتستخدم مسلّة، وخيوط خيش، أو خيوط قنب للتثبيت.

٥-٢: الرق: يتكون من إطار مستدير من الخشب أو المعدن، يشد عليه غطاء من جلد السميك، وفيه عدة فتحات تثبت فيها عشرة أزواج من الصنوج النحاسية الصغيرة المتحركة. يوضع كل زوج صنوج داخل فتحة مستطيلة الشكل محفورة فى الإطار، وفى وسطها مسمار يخترق قطر الصنجين.

يمسك الرق باليد اليسرى، ويتم النقر عليه باليد اليمنى.

٥-٣: الطبلة: تصنع الطبلة من الفخار أو المعدن. وتاخذ شكل إناء ضيق الوسط عند أحد طرفيه، ومتسع عند الطرف الآخر. وعلى هذا الطرف تشد رقعة رقيقة من جلد الأسماك. وحالياً يستبدلون بالجلد البلاستيك.

جدول بأسماء أهم صنّاع الآلات الإيقاعية			
اسم الصنّاع	**المنطقة**	**الوضع الإنتاجي**	**نوع الآلة**
محمد حلوبي	قونية		الدف
العرقسوسي	باب الجابية، دمشق	عائلة	كل أنواع الآلات الايقاعية
علي ناصر	حلب		الرق



طبلة

(من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية في دمشق)

لابد، في نهاية هذا الفصل، من الإشارة إلى مجموعة من الآلات الموسيقية الشعبية المصنعة بالطرق الحرفية التقليدية، وهي تستعمل أساساً في أعراس الريف والبادية ومنها:

- **المجوز البلدي:** وهو آلة تصنع من قصبتين متوازيتين، ذوات لسان. إحدى القصبتين ثابتة النغمة، والأخرى ذات فتحات لتغيير النغمات. والمجوز آلة قديمة تعتبر من أجداد عائلة الكلارينت المعاصرة.

- **الزورنة:** وهي آلة نفخية ذات قصبة رفيعة متحركة تعتبر، مع الطبل، آلة أساسية في حفلات الأفراح في الأرياف السورية. وهي آلة قديمة أيضاً، وتعتبر أصل عائلة الأوبوا في الموسيقى المعاصرة.

- **الرباب:** وهي آلة وترية ذات قوس، تصنع بشدّ جلود الحيوانات المدبوغة على إطار خشبي، وهي آلة وحيدة الوتر، وتعزف باستعمال قوس مصنوع من شعر الحيوان. كانت تستعمل في مرافقة الشعراء في البادية، وقد لاقت عصراً ذهبياً في السبعينات، لكن لغايات سياحية، لا موسيقية.

ختاماً، عند الاتصال بالعديد من صناع الآلات الموسيقية في سوريا والمهجر، أجمع الكل على أن الظروف الحالية غير مناسبة لاستمرار ورشاتهم بالشكل الذي يريدونه، أو لإعادة إعمارها في المهاجر، نتيجة لانهيار قدراتهم المادية ولعدم استقرار أوضاعهم المعاشية، بانتظار غد أفضل.



مجوز من القصب
(رقم ٣٢٢٢ من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية، دمشق).



ربابة من الجلد المشدود على إطار خشبي
(رقم ٧/م من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية، دمشق).

كلمة أخيرة

تعطي صفحات هذا الكتاب صورة واضحة عن غنى الموسيقى التقليدية في سوريا وتنوعها. لكن هذه الموسيقى لم تحظى بالإهتمام الرسمي الكافي. ومنذ بدئ بتأسيس المعاهد الموسيقية الرسمية لم تُمنح الموسيقى التقليدية الحيّز الملائم لتعليمها وتطويرها. فبقيت تنتقل شفاهة عبر التعليم المباشر من أستاذ إلى مريد. وهذه الطريقة، رغم أهميتها البالغة، غير كافية للحفاظ على التراث الموسيقي لأنها مرتبطة بشخصية المعلم، وباستمرارية حضوره في الزمان المكان. "وقد عد الشيخ صالح الجذبة في كتابه (سفينة الحقيقة في علم السماح والموسيقى) أربعين فصلاً ونيفاً، ولكن المتداول الآن –حتى في الزاوية الهلالية التي تعد أكثر محافظة من سواها_ لا يتجاوز نصف العدد، وبالتالي فإن كثيراً من (الأشغال) من تواشيح وموشحات قد أُهمل أو اندثر، أو هو باق في صدور كمٍ من الحفَظَة ومعرّض للنسيان"(**١٧١**)، وفي هذا إشارة بالغة الوضوح إل هشاشة التعليم الشفاهي وعدم قدرته على القيام بواجب الحفاظ على بقاء التراث الموسيقي حيّاً.

تأسس أول معهد موسيقي رسمي في سوريا باسم "المعهد الموسيقي الشرقي"، عام ١٩٤٣، لكنه لم يعش لأكثر من سنتين. ثم تلاه، عام ١٩٤٧، "المعهد الموسيقي" الذي لم يعش أكثر من سابقه. وفي عام ١٩٥٠، تأسس "المعهد الموسيقي الشرقي" في دمشق، وكانت هذه المعاهد تهتم بشكل خاص بتدريس الموسيقى العربية والعزف على الآلات. وفي عام ١٩٦٠ تأسس "المعهد العربي للموسيقى"، التابع لوزارة الثقافة، لكن المسؤولين عنه لم يعيروا أي اهتمام للموسيقى التقليدية، إلا

١٧١ - محمد قدري دلال، "شيخ المطربين...."، مصدر سابق، ص. ٥٨

ما اندرج منها في فئة الموسيقى العربية الكلاسيكية. وفي عام ١٩٩٠ صدر القانون رقم ٨٢ المتضمن إحداث "المعهد العالي للموسيقى" الذي وضع في أهم أهدافه الارتقاء بمستوى الموسيقى السورية والموسيقيين السوريين. وفي الواقع، ساهم المعهد في تكوين مجموعة كبيرة من الموسيقيين الشباب المتميزين عزفا وتأليفا، لكن مناهجه لم تكن تتضمن موادا خاصة بالموسيقى التقليدية، ماخلا ما كان يندرج في فئة الموسيقى العربية، بل إن هذه الأخيرة لم تكن تدَرّس سوى "ساعة بالأسبوع في السنتين الأولى والثانية، بينما كانت نظريات الموسيقي الغربية تدرّس لخمس سنوات"(**١٧٢**). أضف إلى ذلك أنه "لم يجر أي مشروع لجمع الموسيقى التقليدية وحفظها من الضياع تسجيلاً أو تدويناً وتصنيفاً، فبقيت تعتمد في استمرارها على الانتقال الشفهي، باستثناء بعض الأعمال الموسيقية الآلية والغنائية المشهورة التي بقيت تدرس في معاهد الدولة".(**١٧٣**)

بقيت الموسيقى التقليدية في سوريا، بكل تنوعاتها، حيّة عبر العصور. تنتقل من جيل إلى جيل، وتتعايش وتتفاعل مع الموسيقات المجاورة لها، وتتطور دون التخلي عن أصالتها. فهي عنصر مركزي في التراث الثقافي غير المادي للجماعات والمجموعات والأفراد. وبالحفاظ عليها يحافظ الناس على جزء كبير من ذاكراتهم ومن مرتكزات هويتهم. غير أن الحرب التي تعصف منذ سنوات بسوريا، تهدد بخراب جزء كبير من هذا التراث، وربما بالقضاء عليه كليا. فمقتل مئات الألوف من السوريين، يقضي على الكثيرين من حملة التراث، ونزوح الملايين من أرضهم وتشتت الكثير منهم في العالم يفرّق الجماعات، ويضعف الهوية الثقافية وما يرتبط بها من ممارسات وتقاليد وخبرات تجمع بين الناس وتوحدّهم، وهذا ما يجعل الموسيقى وغيرها من عناصر التراث في خطر.

لقد تمّ إهمال الموسيقى التقليدية زمناً طويلاً في سوريا، وتُركت من دون رعاية أو حماية. لكن الأوضاع التي أوجدتها الأزمة السورية وضعت هذه الموسيقى تحت خطر حقيقي بالضياع أو الاندثار، فصار لا بد من استنفار المثقفين والمؤسسات الثقافية للتدخل ولاتخاذ إجراءات تساعد على

١٧٢ - من نص كتبه الموسيقي الأستاذ خالد جرماني لهذا البحث.

١٧٣ - المصدر نفسه.

صون هذه الموسيقى وحفظها وحمايتها من الموت. وفي هذا المنظور، التأم يوم العمل حول الموسيقى التقليدية السورية في ١٣ أيار ٢٠١٦. وفي ختام ساعات طويلة من النقاش، شارك فيه الموسيقيون والباحثون السوريون ومسؤولون عن التراث الثقافي اللامادي في اليونيسكو، وعن مشروع "الصون العاجل للتراث الموسيقي في سوريا"، تم استخلاص عدد من التوصيات التي اتفِق على اعتبارها أساسية في هذا المجال، وهي:

١- توفير الحق بالحركة والتنقل للموسيقيين والفنانين السوريين عبر العالم.

٢- تسجيل النتاجات الموسيقية لمختلف الثقافات الموجودة في سوريا، والبحث عن التسجيلات الموجودة حاليا، وذلك بهدف حفظها في مكان آمن.

٣- تأمين إمكانيات تعليم الموسيقى التقليدية للأطفال واليافعين السوريين.

٤- إنشاء مدارس موسيقية، بما في ذلك في مخيمات اللاجئين.

٥- تأسيس بنك للمعلومات للتسجيلات الموسيقية، المتوفرة، ولكن أيضا لمشاغل صناعة الآلات، وللموسيقيين المدربين، وللمشاريع، إلخ.

٦- بناء شبكة تجمع الموسيقيين السوريين عبر العالم، وتربطهم ببعضهم بعضا.

إن الوضع الكارثي الذي تعاني منه الثقافة في سوريا، يستوجب العمل الحثيث والجاد لوضع هذه التوصيات موضع التحقيق. وهذا ما يستدعي مشاركة المنظمات الدولية والوطنية، ومنظمات المجتمع المدني، والأفراد من باحثين ومتطوعين وخبراء فورا ودون تلكؤ، فأي خسارة في الموسيقى التقليدية السورية هي خسارة للتراث الثقافي الإنساني.

ثبت المراجع

سلوم، درغام سلوم: المواويل في بلاد الشام والعراق والتراث الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، العدد ١٣- ربيع ٢٠١١، ص. ٤٨-٦٢، المنامة، مملكة البحرين

الشريف، صميم: الموسيقى في سورية، الموسوعة العربية

مرعي، علي محمد: الشيخ سعد بين الماضي والحاضر، نشر على نفقة المؤلف، ٢٠٠٥

شاش، علي: أغاني الأعراس وتقاليدها في الساحل السوري، نشر على نفقة المؤلف، دار الجندي، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٤

مار غريغوريوس يوحنا إبراهيم، الموسيقى السريانية، دار ماردين، دار الرها، حلب، ٢٠٠٣

البعيني، حسين أحمد: العادات والتقاليد في لبنان في الأفراح والأعياد والأحزان، مكتبة بيسان، بيروت، ٢٠٠١

دلال، محمد قدري: شيخ المطربين صبري مدلل وأثر حلب في غنائه وألحانه، دراسة تحليلية موسيقية لتراث حلب الغنائي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦

أبو إسماعيل، نصر: شعر الأغاني الشعبية والأهازيج في تراث جبل العرب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢

الباسط، سميح: الأغنية الشعبية في جبل العرب، الدار السورية اللبنانية للنشر والدراسات، دمشق، ٢٠١٠

جابر، محمد: من الشعر العامي في جبل العرب، دار البلد للنشر، السويداء، ٢٠١٥

أعمال المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان ٩ و١٠ و١١ كانون الأول ١٩٩٣، منشورات حلقة

الحوار الثقافي، بيروت، ١٩٩٣

Poché, Christian: Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée, Librérie Arthème Fayard, Paris, 2005

علي أكبر، عسكر: المقامات الكلاسيكية الشرقية وسيلة لتحقيق تربية موسيقية وجمالية للدارسين، ترجمة: ماجود دحدل، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للموسيقا، دمشق، ٢٠٠٠

أبو شاهين، سامي: محاضرات في الثقافة الموسيقية، مكتبة بيسان، بيروت، ٢٠١١

شعبان، فائق: صفحات من تاريخ فن الرقص في العالم، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٣

Biga, Maria-Giovanna , La Fête à Ebla (Syrie,XXIVe sjècle av.J.C
https://bit.ly/2sfOfcM

Annie Caubet, La musique à Ougarit, comptes rendues des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Année 1987, Volume 131, N°. 4, pp. 731-754

فيتالي، رامي: مختصر تاريخ الموسيقا البيونطية،في مجلة الحياة الموسيقية، العدد ٤٥، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧

الزركلي، خير الدين: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الجزء الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠

عبّاني، ديانا: الموسيقى في بلاد الشام في القرن التاسع عشر، على موقع مؤسسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربية، https://bit.ly/2GWUTdp

البارودي، فخري: أوراق ومذكرات فخري البارودي، تحقيق دعد الحكيم، وزارة الثقافة، دمشق

العسيلي، سعيد: تاريخ الفن الزجلي، دار الزهراء، بيروت، ١٩٩٩

تللو، نبيل: فتلة المولوية، مجلة الباحثون العلمية، عدد يوم ٦-١٢-٢٠١١

كنجي، صباح: "الأيزيدية... محاولة للبحث عن الجذور.. الموسيقى في الديانة الأيزيدية"، موقع "الحوار المتمدن" الإلكتروني، العدد: ١٦٥٨ تاريخ ٣٠ آب ٢٠٠٦

Rodolphe D'Eranger, La Musique arabe, tome 6, Société Nouvelle, Librairie Orientale Paul Geuthner



بطاقة بريدية تُظهر موسيقيي «الحجرة التقليدية» من حلب عند بداية القرن العشرين. ونرى زجاجات الشمبانيا التـ
وطبلان صغيران [ناكارا]، وفلوت الدراويش [ناي] وآلة



ي تُقدّم لمتعة الموسيقيين. وتتكون موسيقى الحجرة من أصوات مصحوبة بقانون، وجيتار، والكمان العربي،
ه الدف. © المجال العام، https://bit.ly/2y7Vo5p

يتميّز التراث الثقافي السوري بالعراقة والتنوّع الكبير العائدين إلى التاريخ الغني لهذه المنطقة، وإلى موقعها كقطب جاذب للعديد من الشعوب التي عبرت منها أو استوطنت فيها. وتُشكّل الموسيقى التقليدية واحداً من ميادين التراث الثقافي اللامادي التي تتبدى فيها هاتان الميزتان بشكل رائع. يهدف هذا الكتاب إلى إعطاء صورة شاملة عن الموسيقى التقليدية في سوريا. وهو يأتي في إطار مشروع «الصون العاجل للتراث الثقافي السوري» الذي ترعاه منظمة اليونيسكو وتعمل من خلاله على دعم الأفراد والمؤسسات وكل الجهات العاملة على صون التراث الثقافي السوري خلال الأزمة التي تعصف بالبلاد ويعاني السوريون من نتائجها الخطيرة.

حسّان عبّاس باحث في الميادين الثقافية. حائز على شهادة الدكتوراة في الآداب- النقد الأدبي من جامعة السوربون الجديدة. عمل (١٩٩٢-٢٠١٧) أستاذاً وباحثاً في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى (IFPO) في دمشق ثم في بيروت. وكان بموازاة ذلك مسؤولاً للنشاطات الثقافية في هذا المعهد (١٩٩٢-٢٠٠٦) وأستاذا (٢٠٠٠-٢٠٠٩) في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق. يعمل حالياً مديراً لبرنامج «الثقافة كمقاومة» في معهد الأصفري للمجتمع المدني والمواطنة في الجامعة الأمريكية في بيروت. له دراسات عديدة في مجالات الثقافة والمواطنة، وعدد من الكتب منها: «**دليل المواطنة**» مع الفنان أحمد معلا؛ «**الخارطة الثقافية لمنطقة وادي النصارى**»؛ «**سورية، رؤية من السماء**» مع المصور الفوتوغرافي هشام زعويط؛ «**رحلة مع الهايكو**»؛ «**لا تغمض عينيك!**». شارك في تأسيس العديد من الجمعيات العاملة في الثقافة وحقوق الإنسان والمواطنة. أدار عدداً من النوادي السينمائية والأدبية، مؤسس ورئيس الرابطة السورية للمواطنة.

ISBN 978-92-3-600073-2





بتمويل من
الاتحاد الأوروبي